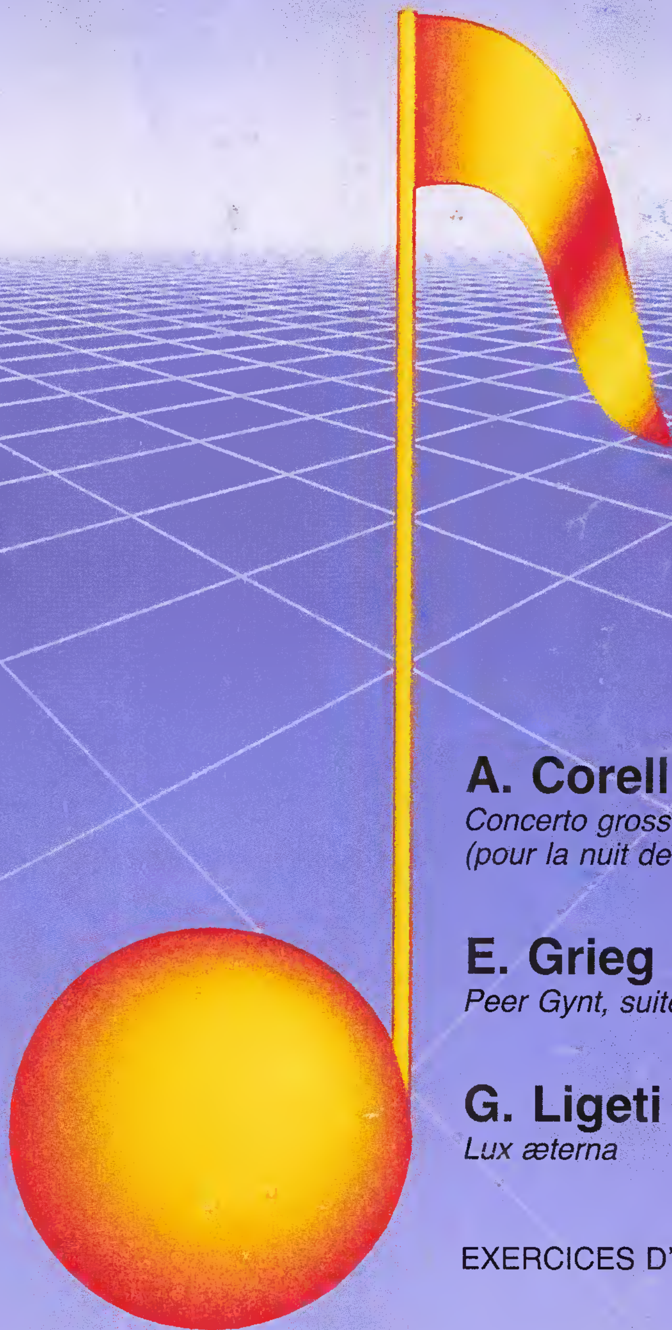
l'Education Musicale

REVUE MENSUELLE - SUPPLEMENT AU Nº 392 - NOVEMBRE 1992

BACCALAURÉAT 1993



A. Corelli
Concerto grosso nº 8 en sol mineur (pour la nuit de Noël) opus 6

E. Grieg :
Peer Gynt, suite nº 1

G. Ligeti :
Lux æterna

EXERCICES D'ECOUTE - SOLFEGE

66 F

L'EDUCATION MUSICALE

PRÉSIDENT D'HONNEUR
André MUSSON †

DIRECTEUR DE LA RÉDACTION
Simone MUSSON

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

T.V.A. incluse

TARIF au 1er septembre 1992	FRANCE	DOM-TOM ETRANGER Supplément Avion 130 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	335 F	410 F
Abonnement COUPLE (x 5 iconographies)	380 F	440 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1993)	80 F PORT INCLUS 14 F	90 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat)	500 F	600 F

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 10 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **35 F**

Education Musicale, et Supplément Iconographique .... **40 F**

Joindre 13 F en timbres pour expédition par poste France et outre-mer.

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles, 77590 Bois-le-Roi – Tél. : 60.69.69.91 (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. – 23, rue Bénard, 75014 Paris – Tél. : (1) 45.42.34.07 – Fax : 45.43.26.74 – Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 4e TRIMESTRE 1992

Imprimeries ICN S.A. – 170, rue des Trois Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL

CAHIER D'ANALYSES D'ŒUVRES MUSICALES

par

André MUSSON

(à l'usage des élèves des collèges, Lycées, Ecoles de Musique)

- **J.S. BACH** - 2e suite en Si mineur
  Magnificat
- **L.V. BEETHOVEN** - 5e Concerto en Mi b majeur
  9e Sonate en La, dite à Kreutzer
- **H. BERLIOZ** - Le Carnaval Romain
- **J. BRAHMS** - 3e Symphonie en Fa majeur
- **P. DUKAS** - L'Apprenti Sorcier
- **L. MOZART** - Concerto pour flûte et harpe
  41e Symphonie "Jupiter"
- **F. SCHUBERT** - Symphonie Inachevée
- **A. VIVALDI** - Les Saisons
- **C.M. von WEBER** - Le Freischutz (ouverture)

BON DE COMMANDE

Veuillez m'adresser au prix de 55 F (pour la France) le CAHIER D'ANALYSES d'André Musson + 13 F expédition, soit 68 F.

M ______________________

Adresse ______________________

Code postal ____________ Ville ____________

Ci-joint en règlement C.C.P. ☐ Ch. banque ☐ au NOM de L'EDUCATION MUSICALE, 23, rue Bénard, 75014 PARIS.

JACQUES CHAILLEY

COURS D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Préparation au professorat d'enseignement musical
et aux instituts de musicologie

TOME I. DES ORIGINES A LA FIN DU XVIIème SIECLE :
Volume 1. Cours
Volumes 2, 3, 4 et 5. Exemples musicaux

TOME II (Chailley, Maurice-Amour). XVIIIème SIECLE (1700-1791) :
Volume 1. Cours
Volumes 2, 3, 4 et 5. Exemples musicaux

TOME III (Chailley, Maillard). XIXème SIECLE (1789-1914) :
Volume 1. Cours
Volume 2 et 3. Exemples musicaux.

TOME IV. XXème SIECLE :

Ce volume a été réalisé avec la collaboration de L. Maurice-Amour. M. Helffer, G. Erismann, J.B. Hess, J.P. Holstein, M. Kelkel, J.F. Labie, J. Maillard. M. Philippot, A. Poirier, P. Vidal. Il constitue l'achèvement du Cours d'histoire de la musique. Contrairement aux tomes précédents, il ne sera pas suivi de volumes annexes d'exemples musicaux. Pour y remédier, chaque chapitre est suivi d'une brève liste d'œuvres types, choisies parmi celles ayant fait l'objet d'enregistrements accessibles.

Chez votre marchand ou chez

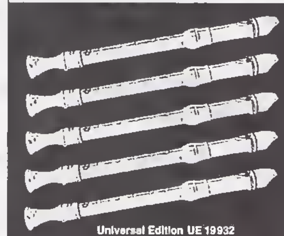
ALPHONSE LEDUC

175, rue Saint-Honoré, 75040 Paris Cedex 01



POUR FLUTE A BEC





Charles François Dieupart
Six Sonates
pour flûte à bec alto et basse continue
vol. 1: No. 1–2
(Ch. Devroop/S. Petrenz)
degré 3 UE 19932

Pete Rose
The Kid from Venezuela
pour flûte à bec soprano et piano
degré 2 UE 19930

Arcangelo Corelli
Six Sonates pour 2 flûtes à bec alto et basse continue
vol. 1 (No. 1–3) (G. Braun/S. Petrenz)
degré 2/3 UE 18739

Distribution en France:
Consortium Musical, 24, boulevard Poissonnière, 75009 Paris, tél. 48 24 89 24.
En vente chez tous les magasins de musique.



UNIVERSAL EDITION VIENNE

MUSIQUE AU BACCALAUREAT

(Epreuve Facultative)

I - Exercices d'écoute

Ces exercices, effectués à partir d'une bande enregistrée, se déroulent de la façon suivante :

a) le texte d'une phrase musicale n'excédant pas six mesures est distribué aux candidats.

Cette phrase musicale, jouée au piano, est proposée deux fois aux candidats à trente secondes d'intervalle.

Trente secondes plus tard, les candidats entendent deux fois, toujours à trente secondes d'intervalle, une nouvelle version de cette phrase comportant trois modifications d'ordre mélodique. Ils sont invités à écrire, sur portée, cette nouvelle version de la phrase.

b) une phrase mélodique de quatre mesures est jouée au piano sans interruption ; elle est répétée deux autres fois. Ces trois auditions se succèdent à trente secondes d'intervalle.

Les candidats devront en noter uniquement la mesure et le rythme.

c) un fragment musical de douze mesures, harmonisé de façon simple, est joué au piano.

Trois accords de ce fragment, à l'exclusion de l'accord final, seront soulignés par un point d'orgue, d'une durée approximative de cinq secondes.

Ces accords, à l'état fondamental, seront :
— un accord parfait majeur ou mineur ;
— un accord de septième de dominante ;
— un accord de nature différente des deux précédents.

La nature de cet accord n'aura pas à être précisée — la réponse à donner par le candidat sera "autre accord".

Le fragment sera joué une seconde fois, de la même façon, à quinze secondes d'intervalle.

Le candidat aura à indiquer l'ordre d'apparition de ces trois accords.

d) après l'audition de deux solos d'instruments différents, chacun d'une durée approximative de 15 à 20 secondes, les candidats auront à identifier les instruments utilisés.

Cette audition sera proposée deux fois à trente secondes d'intervalle.

e) deux extraits d'œuvres musicales, chacun d'une durée comprise entre une et deux minutes et faisant appel à deux formations différentes, instrumentale, vocale ou mixte, sont entendus deux fois, à trente secondes d'intervalle.

Les candidats auront à situer ces extraits, aussi précisément que possible, dans l'histoire générale de la musique et à indiquer pour quelle formation ces fragments ont été écrits (orchestre symphonique — ensemble de musique de chambre — monodie accompagnée — quatuor vocal, etc.).

La réponse devra être rédigée en cinq lignes maximum.

Les extraits présenteront des caractéristiques aussi évidentes que possible de l'époque, du compositeur et de l'œuvre.

II - Exercice de solfège

L'épreuve consiste en une lecture chantée, avec le nom des notes ou vocalisée d'un texte inédit de seize à vingt mesures en clé de sol, accompagné au piano. L'accompagnement très simple évitera la doublure systématique de la ligne vocale.

L'examinateur s'attachera autant aux qualités relevant des intentions expressives et musicales qu'aux capacités purement vocales ou aux facultés techniques de déchiffrage.

III - Exécution instrumentale ou vocale

Au choix. L'exécution d'un morceau préparé en cours d'année et joué sur le piano ou sur le propre instrument du candidat, ou l'interprétation vocale d'une mélodie.

B.O. N° 20 (22 mai 1986)

Le paragraphe 4 de l'article 2 de l'arrêté du 16 mai 1980 est abrogé et remplacé par les dispositions suivantes :

IV - Histoire de la musique

L'interrogation d'histoire de la musique doit s'efforcer de déceler la culture du candidat et sa connaissance de quelques grandes œuvres musicales. La préparation bannira donc toute étude abstraite, la récitation d'un manuel ou d'un cours ne présentant aucun intérêt, mais s'attachera à la pénétration réelle et concrète d'une partition, au contact direct avec la matière musicale.

C'est autour d'un texte que doit s'organiser cette interrogation qui reste forcément très élémentaire, et évite toute érudition prétentieuse et toute analyse musicale trop savante.

Le programme comporte trois œuvres, d'auteurs, de genres et d'époques différents, imposées chaque année sur le plan national par circulaire du ministre de l'Education nationale. Les œuvres peuvent appartenir à n'importe quelle période ou civilisation.

Le candidat disposera de dix minutes environ pour répondre aux questions posées par l'examinateur.

Cette partie de l'épreuve permet, en effet, de compléter les informations données par les exercices prédédents sur les connaissances et la sensibilité artistique des candidats.

a) Le compositeur

Dates, éléments biographiques essentiels à la compréhension de l'œuvre (se rappeler toujours que la biographie ne constitue qu'une partie très accessoire de l'histoire de la musique).

b) L'œuvre

Date, genre, caractère, structure, reconnaissance des thèmes les plus caractéristiques et les plus facilement identifiables (joués au piano par l'examinateur, ou donnés à l'électrophone). Bien entendu, il ne peut être exigé des élèves qu'ils aient retenu tous les thèmes d'une partition. Suivant le niveau du candidat, quelques questions simples peuvent être posées sur les divers éléments du style : inspiration mélodique, écriture harmonique, instrumentation.

c) L'époque

Tendances générales des arts et de la littérature ; place et influence du musicien. Eviter toutefois les problèmes d'esthétiques trops complexes et les questions touchant à l'histoire de la civilisation qui exigent une très vaste érudition.

Rappelons que la valeur de l'épreuve est exprimée par une note globale variant de 0 à 20. La répartition des points doit être ainsi établie :

— exercices d'écoute notés **de 0 à 7**
— exercices de solfège notés **de 0 à 3**
— épreuve instrumentale ou vocale notée **de 0 à 3**
— interrogation d'histoire de la musique notée **de 0 à 7**

Sans faire preuve d'une excessive générosité, la plus grande bienveillance s'impose sur l'ensemble des options. Encore une fois, il ne s'agit pas uniquement de vérifier les connaissances musicales du candidat et de sanctionner sa mémoire, mais de découvrir ses qualités d'esprit, son intelligence, sa sensibilité et son sens artistique.

Exercices d'écoute
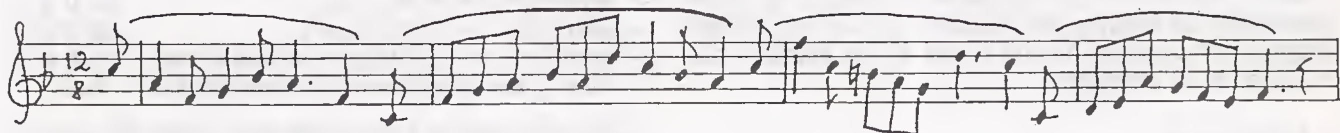
(extraits d'épreuves données les années antérieures)

I
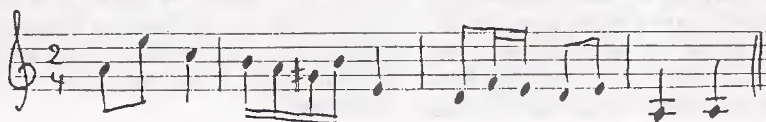
a) Phrase musicale initiale :



nouvelle version de la phrase *(par le candidat)* :
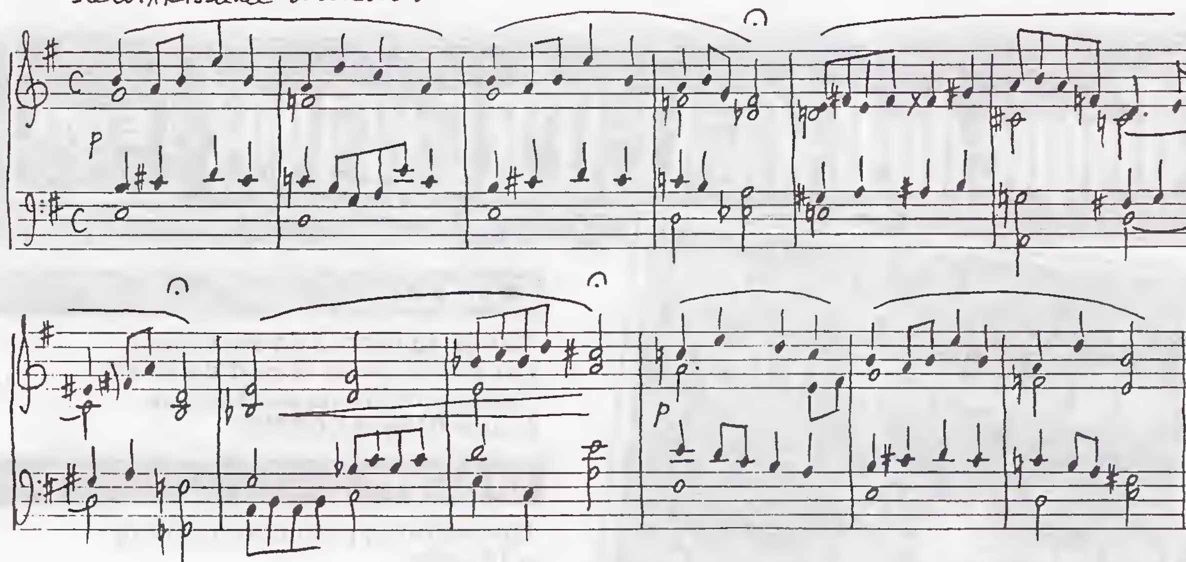


b) Noter la mesure et le rythme *(par le candidat)* :



c) Ordre d'apparition des 3 accords :

Reconnaissance d'accords



1er accord : Autre accord **2e accord :** 7e de Dominante **3e accord :** Parfait majeur

d) Identification des instruments utilisés :

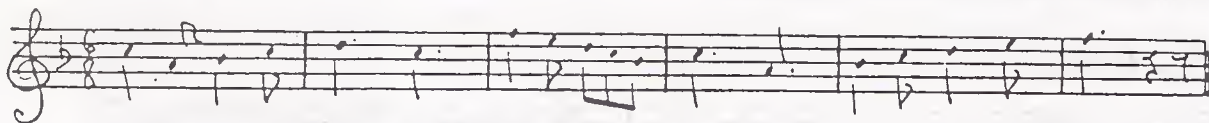
1er solo : Alto 2e solo : Trombone

e) Commentaire des deux extraits musicaux *(en cinq lignes)* :
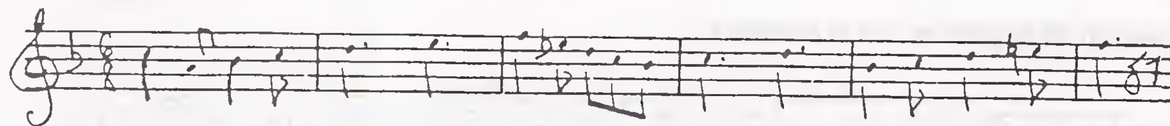
RAMEAU : Les Sauvages ; rondeau, extrait des "Indes Galantes"
FRANCK : Sonate pour piano et violon - 4e mouvement - Allegretto (début)

II

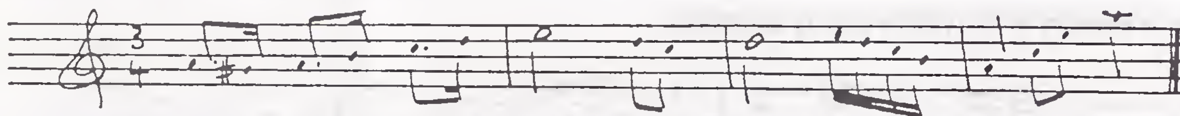
a) Phrase musicale initiale *(fournie au candidat)* :
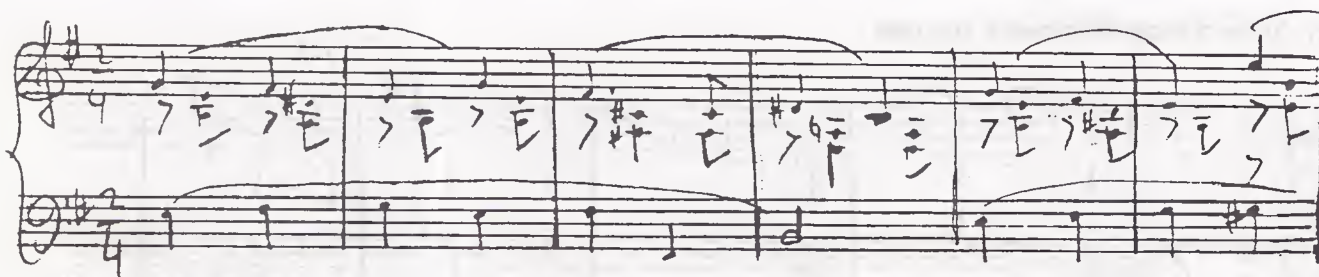


nouvelle version de la phrase *(par le candidat)* :

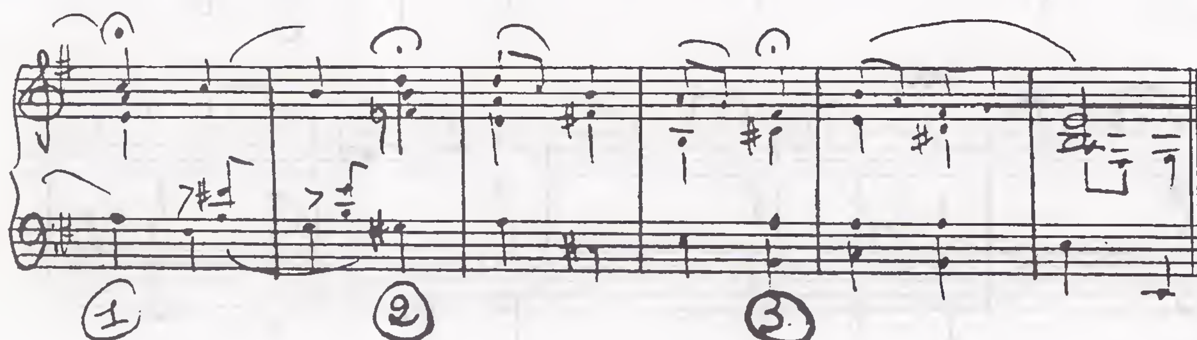


b) Noter la mesure et le rythme *(par le candidat)* :



c) Ordre d'apparition des trois accords





1er accord : Parfait mineur **2e accord :** Autre accord **3e accord :** 7e de Dominante

d) Identification des instruments utilisés

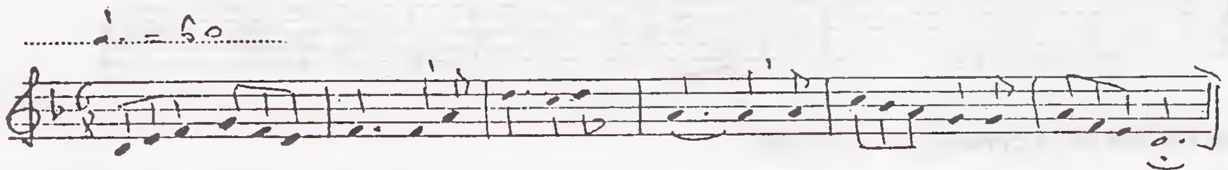
1er solo : Clavecin 2e solo : Cor anglais

e) Commentaire des deux extraits musicaux *(en cinq lignes)*

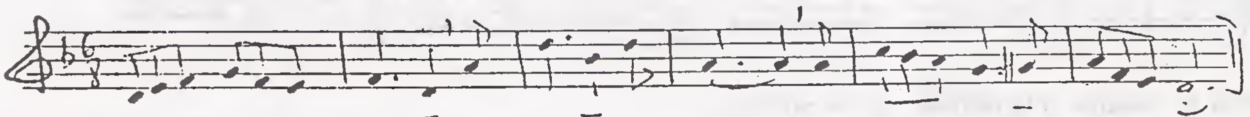
BACH : Cantate BWV 140 (1re moitié - XVIIIe siècle)
MILHAUD : Création du Monde (1e moitié - XXe siècle)

III

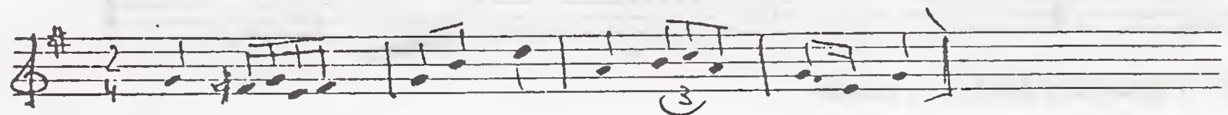
a) **Phrase musicale initiale** *(fournie au candidat)* :



nouvelle version de la phrase *(par le candidat)* :



b) **Noter la mesure et le rythme** *(par le candidat)* :



c) **Ordre d'apparition des 3 accords :**

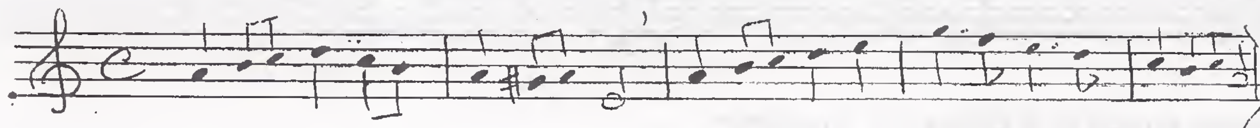
e) **Extraits d'œuvres musicales :**

début 1er mvt quintette Clavecin Mozart

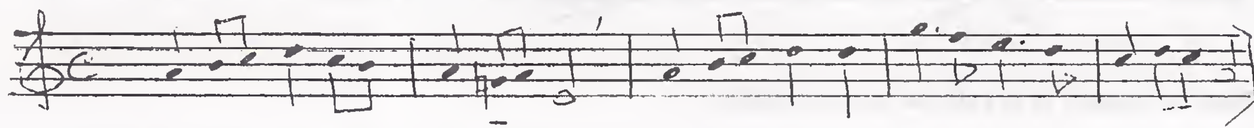
début d'un lied de Schubert

IV
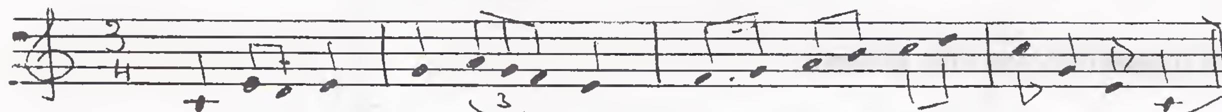
a) Phrase musicale initiale *(fournie au candidat)* :
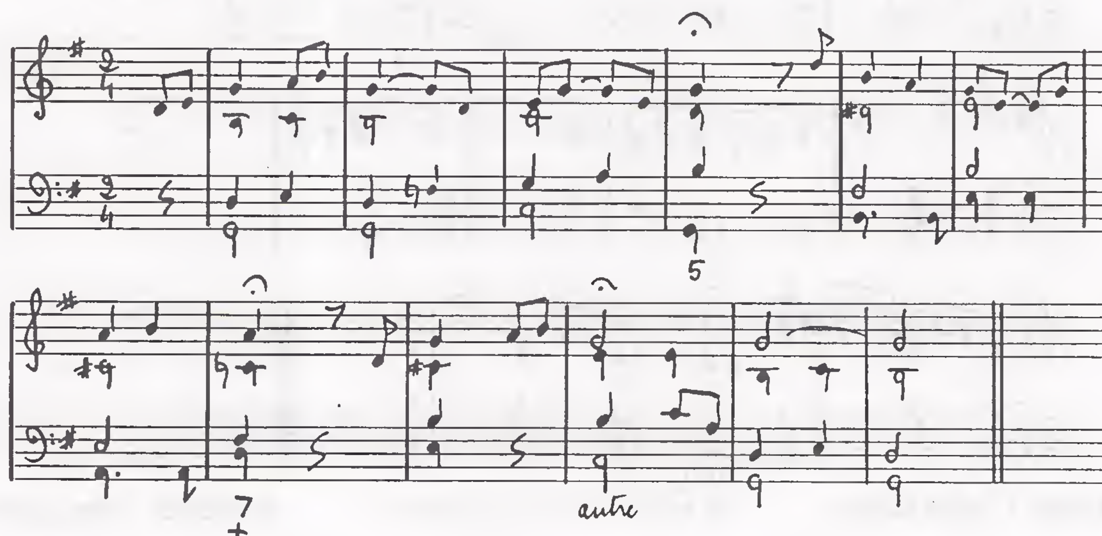


nouvelle version de la phrase *(par le candidat)* :



b) Noter la mesure et le rythme *(par le candidat)* :



c) Ordre d'apparition des accords :



d) Identification des instruments utilisés :
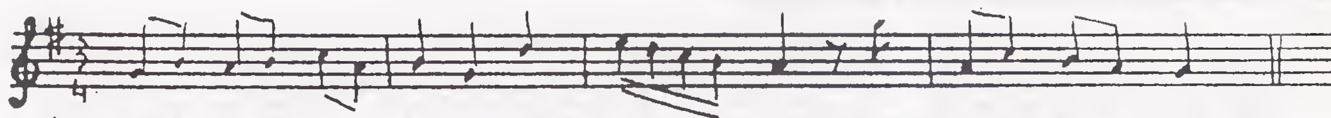
1er solo : Clavecin (Concert champêtre de Poulenc)
2e solo : Flûte Traversière (Syrinx de Debussy)

e) Commentaire des deux extraits musicaux *(en cinq lignes)* :

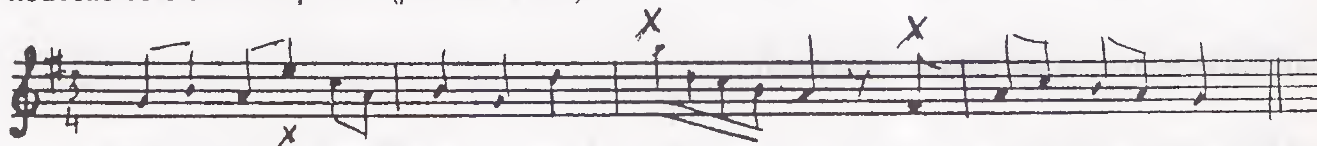
SCHUBERT : Octuor (3e mvt)
LASSUS : Matona Mia Cara (chanson)

V

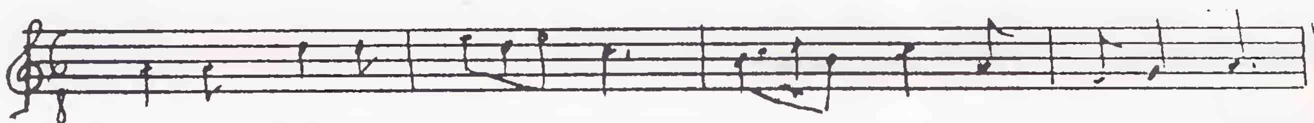
a) Phrase musicale initiale *(fournie au candidat)* :



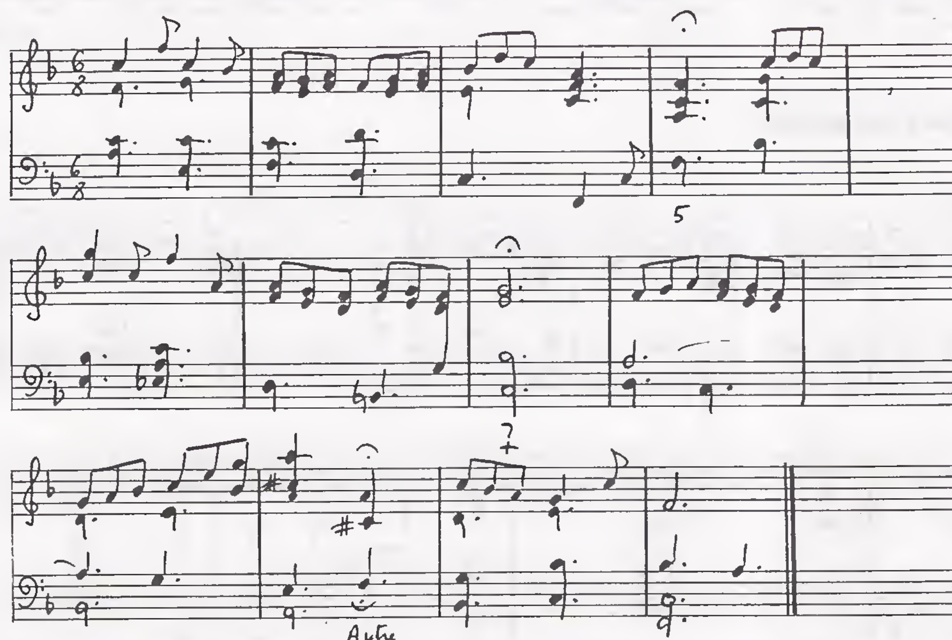
nouvelle version de la phrase *(par le candidat)* :



b) Noter la mesure et le rythme *(par le candidat)* :



c) Ordre d'apparition des trois accords :



1er accord : Parfait Majeur **2e accord :** 7e de Dominante **3e accord :** Autre accord

d) Identification des instruments utilisés :

1[er] solo : Guitare (gymnopédie n° 1 de Satie)
2[e] solo : Clarinette (trois pièces pour Clarinette Solo Stravinsky)

e) Commentaire des deux extraits musicaux *(en cinq lignes)* :

ALLEGRI : Miserere
GERSCHWIN : Concerto pour piano. Troisième mouvement

VI

a) Phrase musicale initiale *(fournie au candidat)* :



nouvelle version de la phrase *(par le candidat)* :



b) Noter la mesure et le rythme *(par le candidat)* :



c) Ordre d'apparition des 3 accords :

1

1er accord : 7e de Dominante **2e accord** : Parfait **3e accord** : Autre accord

d) Identification des instruments utilisés :

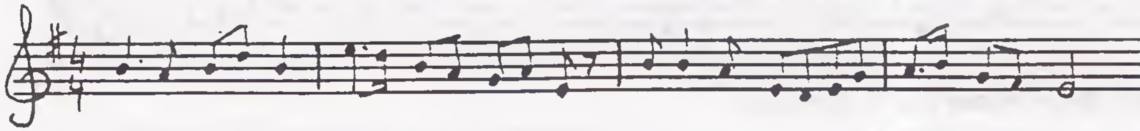
1er solo : Orgue 2e solo : Basson

e) Commentaire des deux extraits musicaux *(en cinq lignes)* :

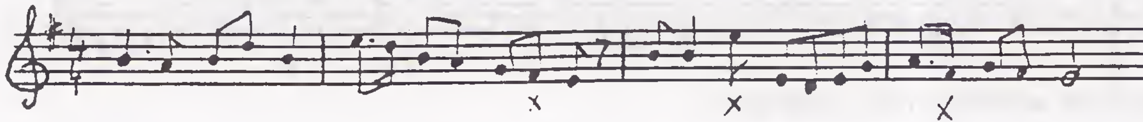
BACH : 1er chœur de la Cantate RWV 78 "Jesu, der du meine Seele"
BARTOK : "Finale de la Sonate pour deux pianos en percussion"

VII

a) Phrase musicale initiale *(fournie au candidat)* :



nouvelle version de la phrase *(par le candidat)* :



b) Noter la mesure et le rythme *(par le candidat)* :



c) Ordre d'apparition des trois accords :

1er accord : Parfait Majeur **2e accord** : Autre accord **3e accord** : 7e de dominante

d) Identification des instruments utilisés :

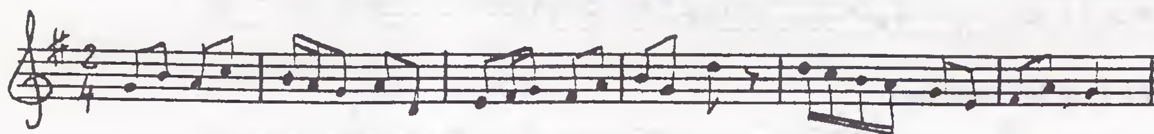
1er solo : Violoncelle 2e solo : Orgue

e) Commentaire des deux extraits musicaux *(en cinq lignes)* :

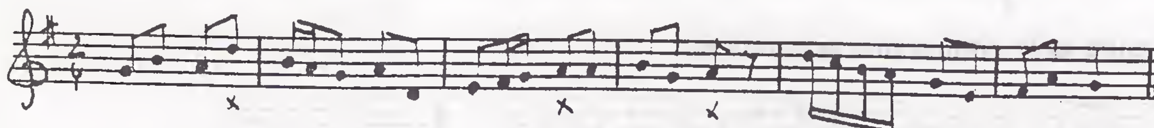
STRAVINSKY : Ebony Concerto (troisième mouvement)
MOZART : Requiem (Confutatis)

VIII

a) Phrase musicale initiale *(fournie au candidat)* :



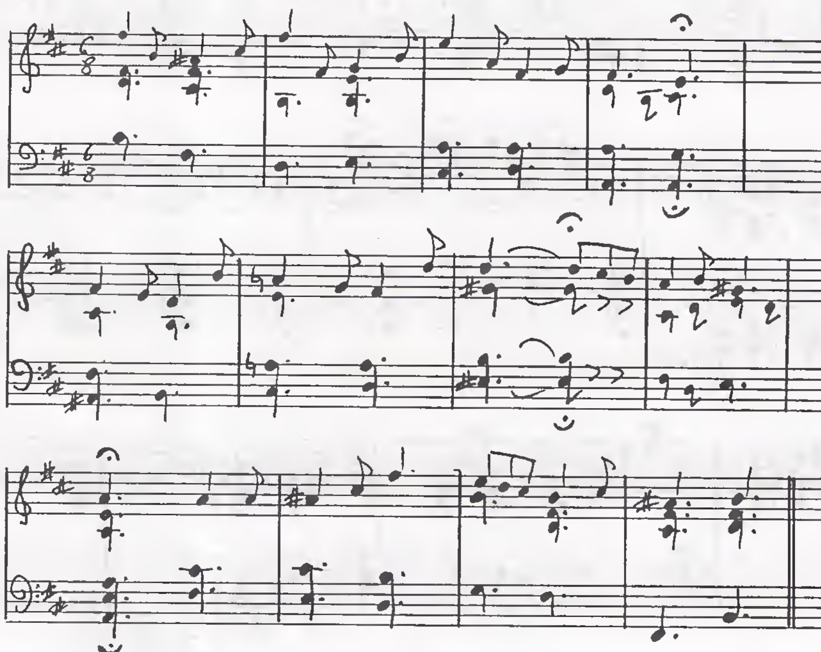
nouvelle version de la phrase *(par le candidat)* :



b) Noter la mesure et le rythme *(par le candidat)* :



c) Ordre d'apparition des trois accords :



1er accord : septième de dominante **2e accord :** Autre accord **3e accord :** Parfait

d) Identification des instruments utilisés :

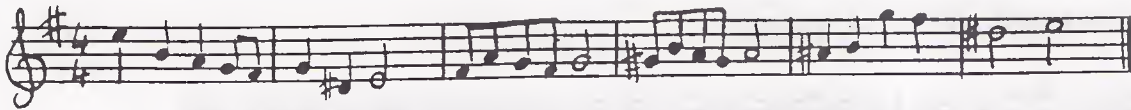
1er solo : Clarinette 2e solo : Clavecin

e) Commentaire des deux extraits musicaux *(en cinq lignes)* :

MILHAUD : Le bal martiniquais
HAENDEL : concerto grosso en Sol Majeur (premier mouvement)

IX

a) **Phrase initiale (fournie au candidat)**



Phrase modifiée (par le candidat)



b) **Noter la mesure et le rythme (par le candidat)**



c) **Ordre d'apparition des trois accords**

1er accord : 7e de dominante **2e accord :** autre accord **3e accord :** accord parfait

d) **Identification des instruments utilisés**

1er solo : cor **2e solo :** basson

e) **Commentaire des deux extraits musicaux (en cinq lignes)**

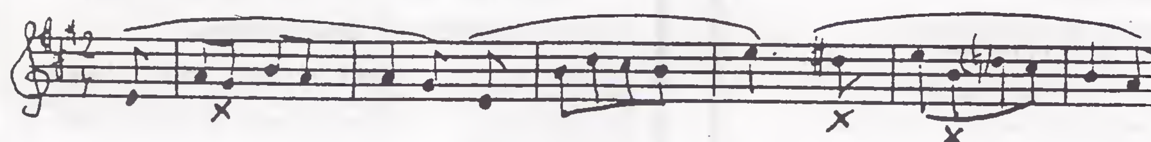
1) H. PURCELL : Prélude et Symphonie
2) J. OFFENBACH : Barcarolle des Contes d'Hoffmann.

X

a) Phrase initiale (fournie au candidat)



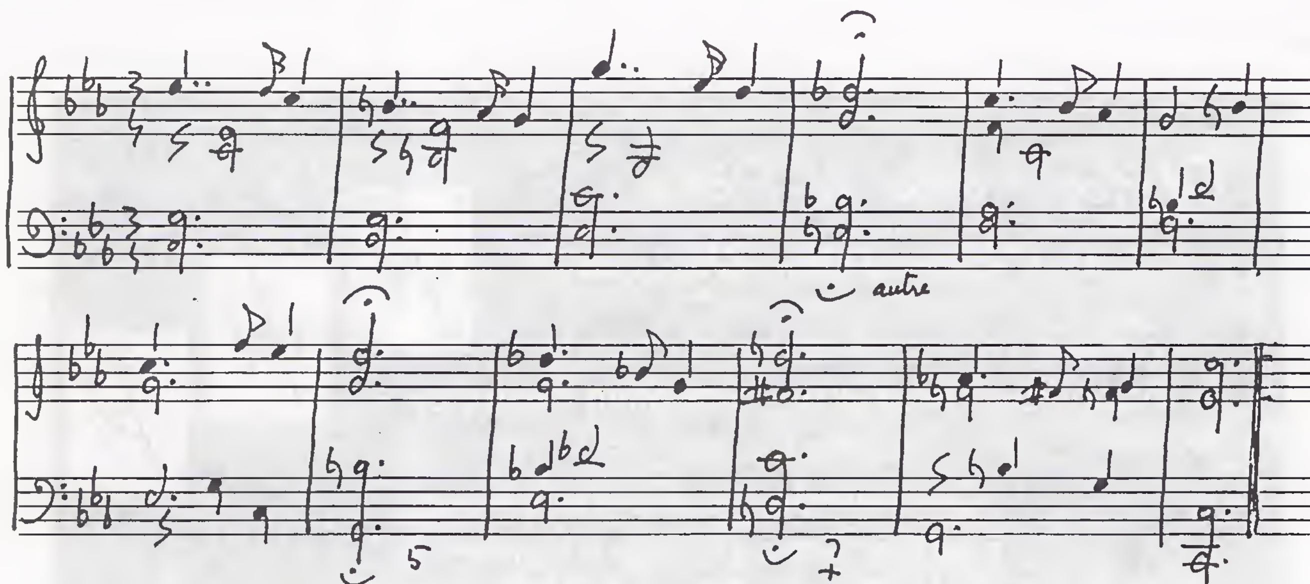
Phrase modifiée (par le candidat)



b) Noter la mesure et le rythme (par le candidat)



c) ordre d'apparition des trois accords



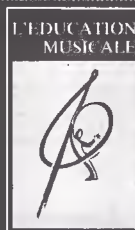
1er accord : autre accord **2e accord :** accord parfait **3e accord :** accord de 7e de dominante.

d) identification des instruments utilisés

1er solo : trompette **2e solo :** clavecin.

e) Commentaire des deux extraits musicaux (en cinq lignes)

1) M.A. CHARPENTIER : Ouverture de Médée
2) R. WAGNER : Mort d'Isolde, extrait de Tristan et Isolde.



L'EDUCATION
MUSICALE



L'EDUCATION
MUSICALE



L'EDUCATION
MUSICALE



SOLFÈGE ACCOMPAGNATEUR N° 1

ALLANT

SOLFÈGE ACCOMPAGNATEUR N° 2

moderato

rall

SOLFÈGE ACCOMPAGNATEUR N° 3

Modéré

Mouvement de valse

mf

sans ralentir

SOLFÈGE ACCOMPAGNATEUR N° 4

Tranquille

court

mf bien lié

mf

p

rall.

a tempo

p

rall.

a tempo

p

en dehors, rit....

SOLFÈGE ACCOMPAGNATEUR Nº 5

Session 1992 — Solfège

Andante

p

p sub.

A JOUER UNE FOIS EN GUISE D'INTRODUCTION

sf

mf

mf

cédez

cédez

p

pp sub.

pp sub.

p

SOLFÈGE ACCOMPAGNATEUR N° 6

♩ = 90

Sans traîner

mp

p

mf

f

Rallent...

Rallent...

CHARLES NEGIAR

DU PONT DE MON CŒUR

(Petite histoire cardiologique)



Avec l'œil de sa génération, celle des maladies cardio-vasculaires, Charles Négiar photographie le bonheur de vivre tout en nous faisant part des moindres observations, il en résulte un livre pétillant, malicieux, dans un esprit positif constant.

- ✂

Joignez à votre envoi votre carte de visite
ou une lettre destinée à l'heureuse personne choisie,
indiquez ci-dessous la bonne adresse.
Nous enverrons directement votre cadeau.

BON DE COMMANDE

à retourner avec le titre de paiement

E.C.N.
23, rue Bénard, 75014 PARIS - Tél. : 45.42.34.07

Adresse à laquelle envoyer :

___ exemplaire(s) broché(s) à 80 F + 20 F de port et emballage soit .... F ________
accompagné de mon message ☐

NOM ____________________

Adresse ____________________

Ville ____________ Code Postal ________

Règlement par ☐ Ch. B. ☐ C.C.P. à l'ordre de ECN

PUBLICIVIT/EM

Bientôt
sur

MINITEL

vous trouverez
tous les renseignements
concernant

l'EDUCATION MUSICALE

CASSETTE OU COMPACT

des œuvres imposées au Baccalauréat 1993

Envoi franco
Cassette . 90 F
Compact . 152 F
(Frais d'expédition inclus)

à **ECN - 23, rue Bénard, 75014 Paris**

Faites connaître
à vos ami(e)s, à vos collègues,
aux établissements scolaires
et aux bibliothèques
de votre ville :

L'EDUCATION MUSICALE

Une aide absolument nécessaire pour l'éducateur

Archangelo Corelli (1653-1713)

CONCERTO GROSSO OP. 6 N° 8 "POUR LA NUIT DE NOËL"

par **Jean-Marie Thil**
Professeur agrégé d'éducation musicale

Avec "Les Quatre Saisons" de Vivaldi et l'"Adagio" d'Albinoni, ce **Concerto pour la Nuit de Noël de Corelli** est l'une des œuvres les plus célèbres de tout le répertoire instrumental baroque italien. C'est aussi l'une des plus achevées et des plus belles, fruit d'une longue maturation, caractérisée par une science d'écriture et une profondeur d'inspiration hautement exceptionnelles. De plus, à l'image de toute la création de Corelli, sa grande modernité en fait une référence incontournable et un modèle unanimement reconnu par plusieurs générations de compositeurs, et il n'est pas exagéré de dire que ce concerto, à lui seul, résume un style, un genre et une forme.

Pourtant, par expérience pédagogique, nous savons que toutes ces vertus ne s'imposent pas avec évidence auprès des adolescents de notre temps. Aussi, au-delà des auditions et de l'étude analytique de l'ouvrage, le candidat désireux de découvrir ce concerto avec plaisir et intérêt, sinon avec admiration, devra chercher à maîtriser quelques notions théoriques et historiques dont l'étude est aussi facile qu'agréable, exigence à laquelle le présent article va s'efforcer de répondre (1).

GÉNÉRALITÉS

Terminologie

L'étymologie du terme **concerto** est double :
- *concertare* : combattre, se quereller ;
- *consere* : unir, joindre, agir de concert.

Cette appparente contradiction définit parfaitement l'esprit du concerto : un ou plusieurs solistes rivalisent et s'opposent à l'orchestre, tout en s'unissant à lui dans une parfaite cohésion musicale.

L'époque baroque voit toutefois naître deux types distincts de concertos, respectivement nommés *concerto grosso* et *concerto* ; ces deux formes, au-delà de leurs similitudes, se différencient nettement sur trois points :
- historiquement, le concerto grosso est apparu en premier, supplanté ensuite par le concerto qui en est issu (cf. infra) ;
- le concerto grosso utilise plusieurs solistes alors que le concerto n'en propose qu'un seul (2) ;
- le nombre de mouvements est très variable dans le concerto grosso (de 3 à 6 le plus souvent), alors que le concerto se stabilise assez vite en un tripartisme vif-lent-vif issu de l'ouverture à l'italienne (3).

L'opus 6 n° 8 de Corelli, objet de cette étude, est un **concerto grosso.**

Le Concerto Grosso

Un concerto grosso exploite **trois groupes instrumentaux** distincts :
- l'ensemble des solistes, de nombre et de nature variable, appelé **concertino,**
- l'orchestre d'accompagnement, généralement constitué de cordes à l'époque baroque, appelé **ripieno,**
- la basse continue, incontournable dans toute musique baroque, appelée **continuo** (4).

---

(1) Nous conseillons au candidat de se procurer la partition, très peu coûteuse (40 F environ) : Ed. Eulenburg n° 348. Les passionnés pourront même se procurer l'ensemble de l'opus 6, en 2 vol., tout aussi peu onéreux : Ed. Lea Pocket Scores n° 145 et 146. Cette dernière édition propose d'ailleurs l'intégralité de la création de Corelli, avec encore 3 vol. : n° 143 (op. 1 et 2), n° 144 (op. 3 et 4), n° 166 (op. 5).

(2) Pour désigner le concerto, plusieurs ouvrages font usage de l'expression *concerto de soliste* (au singulier), ce qui souligne bien la différence avec le concerto grosso.

(3) A titre d'exemple, les concertos grossos de l'opus 6 de Corelli comptent de 4 à 9 mouvements. Les célèbres Concertos Brandebourgeois de Bach (qui sont des concertos grossos), plus "modernes", comptent tous 3 mouvements à l'exception du premier en 4 mvts. Vivaldi est l'un des maîtres qui impose le tripartisme, principe qui perdurera jusqu'au XXe siècle, hormis quelques rares exceptions.

(4) Le candidat doit retenir ces termes italiens ainsi que ce qu'ils désignent. Pour ce qui concerne la basse continue, tout élève de terminale doit, en principe, déjà en connaître la notion. Rappelons rapidement par cette note qu'il s'agit d'un procédé d'écriture (et non d'un instrument !) qui consiste en une partie de basse confiée à une basse de viole (viole de gambe) ou un violoncelle, sur laquelle s'appuient des accords donnés par un clavecin (ou un orgue pour la musique religieuse) mentionnés par des chiffrages. La partition ne présente donc qu'une portée en clé de fa, avec des chiffrages au-dessus des notes. Cette invention,

Le *concertino*, constitué de virtuoses ou d'instrumentistes d'expérience, joue en permanence, au complet ou non ; il s'agit donc d'un ensemble "concertant", d'où son nom. De même et par principe, le *continuo* est constamment présent. Par contre, le *ripieno* ne s'ajoute que par moments pour constituer des tutti puissants, directement à l'origine de l'expression *concerto "grosso"*.

Il en résulte une sorte de matérialisation des contrastes entre *tutti* et *soli*, donc aussi entre *forte* et *piano* ; principe qui a incité les compositeurs à en chercher d'autres, tels que *forte* et *piano* objectivement notifiés sur la partition (par exemple en cas de répétition immédiate d'une phrase par effet d'écho), *tonalités majeures* et *mineures* alternance de *mouvements vifs* et *lents*, etc...

A ce stade de notre étude, le candidat peut stopper sa lecture et écouter le concerto du programme pour tenter d'y retrouver les notions décrites dans ce paragraphe : toutes sont respectées ou exploitées par Corelli, contrastes inclusivement. Précisons simplement que le concertino est constitué de **3 solistes : deux violons et un violoncelle** ; ce qui rend sa distinction parfois malaisée à l'audition puisque le ripieno fait usage d'instruments de la même famille : celle des **violons**.

Et à l'attention des candidats possesseurs de la partition, (cf. note n° 1), le concertino (3 portées) est regroupé en haut et le ripieno (4 portées) en bas de chaque système, les chiffrages du continuo étant mentionnés avec la partie grave des deux groupes de cordes (5).

Historique du concerto grosso

Cette forme, très élaborée et très répandue, est le fruit d'une curieuse combinaison de circonstances dont l'évolution s'étale sur plus d'un siècle.

Tout commence à la **Cathédrale Saint-Marc de Venise**, dont l'architecture, faite d'une nef courte et large, ne présente pas de tribune dans le fond, mais deux tribunes latérales et symétriques, possédant chacune un orgue. Dès le XVIe siècle, le Maître de Chapelle *Andrea Gabrieli* (1510-1586) y prend trois décisions essentielles : adjonction d'instruments aux voix chantant les offices, partage de l'effectif entre les deux tribunes (engendrant ainsi un effet stéréophonique saisissant), alternance ou dialogue entre ces deux chœurs. Puis, son neveu, *Giovanni Gabrieli* (1557-1612) poursuit ces novations en répartissant son effectif de façon dissymétrique, l'un des chœurs étant plus important que l'autre ; il constate alors qu'une faiblesse numérique, opposée à un ensemble plus massif, peut se compenser par trois moyens complémentaires : sonorité plus recherchée, expressivité accrue, virtuosité. Enfin, son successeur, *Claudio Monteverdi* (1567-1643) introduit, dès sa nomination en 1613, l'idée de soliste virtuose (6).

A cette date, toutes les composantes du concerto grosso sont donc inventées, d'autant que, dès les Gabrieli, les fragments confiés aux seuls instruments relevaient de l'esprit de cette forme en cours d'élaboration. Leur reprise, hors d'un cadre d'église en a engendré la naissance effective.

Celle-ci est consommée avec **Stradella, vers 1676**. Un peu plus tard, en 1682, Muffat témoigne avoir entendu à Rome un concerto grosso de Corelli. Puis, la plupart des Maîtres italiens du temps s'illustreront dans cette forme nouvelle : Torelli, Albinoni, Manfredini, Geminiani, Locatelli, Sammartini, Vivaldi, etc..., imités ensuite hors de la péninsule : Bach, Haendel, Muffat, Telemann, etc...

Pourtant, chose curieuse, ce n'est que près d'un quart de siècle après les premiers chefs-d'œuvre et au moment où le déclin va bientôt poindre, qu'apparaît enfin clairement et pour la première fois le terme de... **concerto grosso**, sous la plume de Lorenzo Gregori en 1698 ! Et contrairement à certaines assertions hagiographiques, Corelli n'est pas l'inventeur de la forme, même si, très tôt, il sait lui conférer ses lettres de noblesse et en stabiliser les données.

Cette stabilisation va naturellement servir de point de départ à de nouvelles recherches, aussi foisonnantes qu'audacieuses. Ainsi, Torelli, Tacchini et Vivaldi proposent parfois deux concertinos, un d'archets et un de vents. Certains compositeurs prévoient même des

---

géniale s'il en est, s'est très vite répandue partout, à travers tous les genres et toutes les formes, et dans toutes les écoles européennes baroques. Géniale en effet, car elle structure une harmonie complète avec seulement deux instruments, et permet de s'adapter à toutes les situations : "rattraper" un musicien momentanément défaillant, compléter l'harmonie lorsque la formation est très réduite, appuyer la battue métrique en cas de décalage, etc... De plus, le timbre du clavecin n'est jamais écrasant, mais s'entend toujours, même en cas d'orchestre assez étoffé. On peut aussi observer que les musiques modernes de jazz et de variété, hormis bien entendu les questions de style et de choix d'instruments plus récents, en ont presque toujours repris le principe de façon quasi intacte, chiffrages inclusivement.

(5) Pour le ripieno, la structuration des cordes s'établit désormais avec 4 portées. La plus grave, en clé de fa, regroupe violoncelles, contrebasse et continuo. Au-dessus : les altos en clé d'ut 3e ligne, puis les violons divisés en deux pupitres. Notons que cette répartition existe encore de nos jours, mais avec 5 portées, les violoncelles et les contrebasses étant dissociés. Pourtant, cet équilibre ne s'est réalisé qu'après bien des tâtonnements ; à titre d'exemple, certains opéras de Lully subdivisent les violons en 3 et les altos en 2 pupitres.

(6) Les œuvres découlant de ces diverses recherches portent le nom de *concerto ecclesiastico*. Faisant usage de chanteurs (solistes et choristes) et d'instrumentistes, il s'agit en fait de *cantates* qui n'en portent pas encore le nom. Même Bach, un siècle plus tard, désignera encore ses cantates sous le terme de... concerto ! La suite de notre propos confirmera que la terminologie des formes n'était ni très claire ni très rigoureuse à l'époque baroque.

concertinos interchangeables en précisant les diverses combinaisons instrumentales possibles pour une même partition. Bach (3ᵉ et 6ᵉ Brandebourgeois) envisage, avec un effectif restreint, de faire dialoguer des groupes instrumentaux entre eux, sans ripieno proprement dit. Bref, l'exemple corellien suscite une fièvre d'expérimentation très dynamique.

Mais la découverte la plus féconde sera faite par **Torelli**. Voulant exploiter les progrès de la technique instrumentale au sein même du concertino, il valorise l'un des instruments de façon plus nette que les autres. En 1698, certains passages de violon portent la mention *solo* et, de façon plus tranchée, dans son op. 8 (1709), un violon se détache franchement du concertino. Lionel de la Laurencie résume fort bien cette évolution : *"Le solo est la limite vers laquelle tend le concertino"*. Dès lors, le **concerto** est né.

Très vite, le concerto jouit d'une grande faveur. La valorisation d'un seul soliste incite les virtuoses à accroître leurs progrès techniques, le tout dans d'évidentes conditions de succès public. Ce qui engendre et précipite le déclin du concerto grosso qui, hormis divers sursauts isolés et souvent de haute qualité (Bach, Haendel, Telemann, etc...), disparaît avant même la fin de la période baroque ! (7).

Le concerto grosso est donc une forme très prisée qui s'épanouit dans **le dernier quart du XVIIᵉ siècle** et, de façon progressivement ralentie, **au début du XVIIIᵉ siècle**, pour s'éteindre peu avant 1750.

Corelli

La vie de Corelli est assez mal connue. Les biographes restent très succincts sur le sujet (8), avançant des faits mal maîtrisés et des dates souvent incertaines, accumulant les tournures au conditionnel et les formules prudentes : *vraisemblablement, hypothétique, on ne sait rien de, absence de témoignage précis, débuts obscurs.* etc...

Né à Fusignano (Romagne) le **17 février 1653**, Corelli est formé dans la célèbre école de violon de Bologne. **Violoniste** de très haut niveau, il joue à dix-sept ans dans l'Académie Philharmonique de Bologne. Puis, après une période incertaine, marquée par un ou plusieurs voyages à l'étranger, notamment en Allemagne, il s'installe définitivement **à Rome vers 1675**.

Là, ses conditions de vie et de réputation sont des plus enviables. Il est engagé et protégé successivement par **trois mécènes** d'exception qui, conscients de ses hautes qualités, lui permettent de penser et mûrir ses partitions en toute quiétude. Tout d'abord **la Reine Christine de Suède**, surnommée *"La Pallas Nordica"*, puis **le Cardinal Pamphili** favorisent sa jeune réputation. Entretemps, vers 1682, il est aussi nommé violoniste et chef de chœur à l'Eglise Saint-Louis des Français. Son aisance matérielle lui permet même de commencer à constituer une collection de peintures qui deviendra somptueuse par la suite.

Et vers 1690, il est engagé par **le Cardinal Pietro Ottoboni**, vice-chancelier de l'Eglise et neveu du Pape Alexandre III, qui lui offre une situation de rêve, allant même jusqu'à l'héberger somptueusement dans son propre palais. Corelli y restera jusqu'à sa mort, le **8 janvier 1713**. Le Cardinal lui fait alors ériger un momument au Panthéon de Rome, près du tombeau de Raphaël, et hérite de la fabuleuse collection de tableaux.

L'œuvre de Corelli

Ces trois mécènes méritent indéniablement l'intérêt car ils ont permis à Corelli de repenser longuement ses partitions. Sans hâte, **Il Maestro dei Maestri** (le Maître des Maîtes) a pu rechercher la perfection, tant dans l'écriture que dans l'intensité expressive, et ne livrer ses partitions à l'édition que tous les quatre ou cinq ans. D'où un nombre d'œuvres restreint, limité à **six numéros d'opus** comprenant **douze œuvres chacun** (cf. note n° 1). On peut penser que, dans la réalité, les pièces réellement composées et jouées furent plus nombreuses, mais ces six opus, mûris puis publiés, constituent la totalité de ce qui nous est parvenu (9).

---

(7) Nous ne pousserons pas plus loin cet historique qui déborderait du cadre de notre sujet. Simplement, par cette note, précisons que le principe de plusieurs solistes, essence du concerto grosso, rejaillira parfois, sous la forme de ce que l'on nommera alors *symphonie concertante*, ou encore *double* ou *triple concerto* (Mozart, Beethoven, Brahms, etc...). Quant au concerto, la prodigieuse richesse de son avenir est si éclatante qu'il semble inutile de la démontrer ici.

(8) Ces lacunes biographiques, ainsi que la faible production de Corelli (6 opus en tout) expliquent peut-être qu'hormis l'ouvrage déjà ancien de Marc Pincherle, "Corelli et son temps" (Plon), devenu introuvable, rien n'existe sur le marché français du livre sur Corelli. Les Professeurs et candidats désireux d'approfondir le sujet doivent se contenter du maigre contenu des encyclopédies et dictionnaires.

(9) Notons que cette situation est totalement contraire aux habitudes du temps. Les rois, princes ou mécènes qui engageaient un artiste cherchaient à valoriser cet engagement, ce qui conduisait à des centaines de partitions, jouées souvent une ou deux fois, puis remisées avec plus ou moins de soin, en attendant la suivante. De plus, les compositeurs n'étaient pas forcément édités, les partitions ayant un usage limité et restant la propriété des "employeurs". Quelques exemples : Telemann avec 12 cycles complets de cantates pour tous les dimanches et fêtes d'une année, ainsi que plus de 600 ouvertures à la française ; D. Scarlatti avec 555 sonates pour clavecin ; Vivaldi avec 454 concertos dont 236 pour violon, etc... Le cas de Corelli constitue donc, à plus d'un titre, une réelle exception : total de 72 œuvres pour une vie créatrice d'environ 40 ans, publication de toute sa production absence de musique vocale, etc... Ce qui, répétons-le, manifeste l'intelligence éclairée de ces trois mécènes.

Les **opus 1 à 4** sont des sonates en trio pour deux violons et continuo, alternant des sonates *da chiesa* et *da camera* (10). **L'opus 5** propose des sonates pour violon et continuo ; véritable "best-seller", il a connu un immense retentissement international (avec 42 rééditions avant 1800 !), servant aussi de modèle d'enseignement instrumental jusqu'au milieu du XIXe siècle (11), et objet de transcriptions et arrangements multiples (12). Enfin, **l'opus 6** est constitué de concertos grossos.

Ce qui donne le détail suivant :
- **opus 1** : 12 sonates da chiesa, dédié à Christine de Suède, édité en 1681 ;
- **opus 2** : 12 sonates da camera, dédié au Cardinal Pamphili, édité en 1685 ;
- **opus 3** : 12 sonates da chiesa, édité en 1689 ;
- **opus 4** : 12 sonates da camera, dédié au Cardinal Ottoboni, édité en 1694 ;
- **opus 5** : 12 sonates pour violon, édité en 1700 ;
- **opus 6** : 12 concertos grossos, édité *post-mortem* en 1714.

L'opus 6

En 1712, malade, sentant sa fin proche, Corelli veut léguer ses concertos grossos à la postérité. N'ayant jusqu'alors édité que des sonates, il a conscience de la valeur que représente sa contribution au concerto grosso. Il en rassemble douze et leur donne une forme définitive, destinée à l'édition. Celle-ci se fera en 1714 chez Roger à Amsterdam, donc après la mort du musicien, avec une épitre dédicatoire signée à Rome le 3 décembre 1712 en faveur de l'Electeur palatin Johann-Wilhelm.

Il est évidemment impossible de dater chacun des concertos, l'élaboration de cet opus s'étalant sur au moins trente ans, de 1682 (témoignage de Muffat) à 1712, date de l'achèvement.

Cet opus se subdivise en concertos *da chiesa* (n° 1 à 8) et *da camera* (n° 9 à 12), avec un style hésitant entre l'ancienne polyphonie héritée du XVIe siècle et le nouveau style homophone. La formation utilisée est toutefois la même pour les douze concertos : deux violons et un violoncelle pour le concertino, un ensemble de cordes pour le ripieno, et un continuo avec clavecin (13).

Conclusions

La création de Corelli appelle encore trois remarques importantes :

1 - Corelli n'a écrit **que de la musique instrumentale** ; il est très rare de rencontrer un compositeur italien n'ayant rien laissé en matière d'opéra, d'oratorio ou de musique vocale.

2 - Toute la création de Corelli valorise **le violon** (14), avec un (op. 5) ou deux solistes (op. 1 à 4, 6), excluant même tout instrument étranger à la famille des violons. La haute maîtrise des luthiers italiens a incité bien des compositeurs à conférer au violon un rôle de "vedette", à l'image du chant.

3 - Cette création constitue un **point culminant** et triomphal, préparant largement la voie aux sonates et concertos du Siècle des Lumières. Marc Vignal écrit avec

---

(10) La *sonate de chambre (sonate da camera)* utilise plutôt des mouvements de danse, un peu comme dans une suite, avec un continuo confié au clavecin, et un nombre de mouvements très variable, alternant vifs et lents. La *sonate d'église (sonata da chiesa)* est d'écriture polyphonique, souvent fuguée dans les mouvements vifs, avec continuo à l'orgue et assez souvent en 4 mouvements (lent-vif-lent-vif). En d'autres termes, *da camera* signifie *de style profane* (mvts de danse) par opposition à *da chiesa, de style religieux*, rappelant directement l'héritage déjà lointain de Josquin des Prés. Cette distinction existe également pour le concerto grosso, l'opus 6 de Corelli en constituant un exemple (cf. paragraphe suivant du présent article). Le candidat veillera à ne pas confondre *sonate de chambre* ou *concerto de chambre* avec *musique de chambre*, expression plus récente qui s'oppose à *musique symphonique* et qui signifie musique destinée à un faible effectif; cette notion ne préoccupe nullement les musiciens baroques pour qui les termes suite, sonate, symphonie, etc... s'appliquent sans tenir aucun compte de l'effectif utilisé.
Quant à l'expression *sonate en trio*, elle suppose non la présence de 3, mais de 4 exécutants, puisque le continuo, compté pour 1, nécessite 2 interprètes (cf. note n° 4).

(11) De l'avis général, cet opus 5 porte l'art du violon à son apogée. Sébastien de Brossard, dans son célèbre Dictionnaire de la Musique édité en 1710 (donc en France et du vivant de Corelli) affirme, dans la rubrique Sonate : *"Comme illustration, on se reportera aux œuvres du Sieur Corelli"*. Cet op. 5 valut aussi à son auteur, divers surnoms parmi lesquels on relèvera *"l'Homère du violon"*. Les commentateurs actuels surenchérissent : *modèles parfaits, véritable fondateur de l'école de violon, a marqué l'école européenne de violon jusqu'au XIXe siècle*, etc...

(12) Francesco Geminiani (1687-1762), violoniste de grand talent, a transcrit tout l'opus 5 plus quelques sonates *da chiesa* (op 1 et 3) en concertos grossos, transformant les parties de violon en concertino et étoffant le continuo en ripieno. Ces transcriptions, publiées à Londres en 1735, ont longtemps passé pour des originaux.

(13) On notera que les concertinos exploitent la même formation que les sonates en trio (op. 1 à 4), d'autant que le violoncelle y est également enrichi des chiffrages du continuo. Cet ensemble sera souvent repris, en particulier par Haendel dans ses opus 3 (1733) et 6 (1739). Quant aux ripienos, la page de titre de l'édition d'origine précise qu'ils peuvent *ad arbitrio* être utilisés ou non, ce qui peut donc conduire à une exécution sous forme de sonate en trio. Inversement, divers témoignages du temps (Muffat, Burney, Pepys, etc...) rapportent avoir vu Corelli jouer et diriger ses concertos avec des effectifs parfois imposants, notamment chez Christine de Suède avec... 150 exécutants ! Ces constats autorisent une large souplesse d'approche aux interprètes de notre temps.

(14) On notera qu'étant violoniste virtuose, Corelli possède une connaissance directe de l'instrument, ce qui lui permet d'en développer, puis d'en révéler, toutes les capacités : sonores, expressives, techniques, etc...

justesse que *"L'influence de Corelli au XVIIIe siècle, non seulement comme pédagogue mais aussi comme compositeur, est difficile à surestimer"* (15).

ANALYSE DU CONCERTO

1er mouvement : Vivace

Ce court *tutti* solennel et vibrant affirme, en 7 mesures, la tonalité générale du concerto : **sol mineur**. D'écriture strictement harmonique, les accords, joués *forte* et *vivace*, confèrent à ce court fragment puissance et majesté.

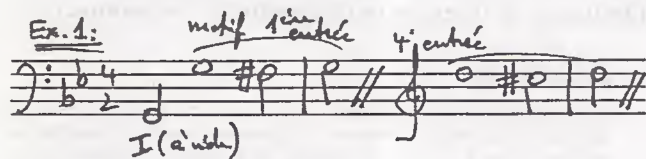
Une lente montée des graves, de la tonique à la sous-dominante (sol à do, mes. 1 à 4), affirme avec force ce IVe degré (4e mes. entière), renforcé (mes. 3) par un chromatisme ascendant et un contretemps dynamisant ; il est aussi l'objet (mes. 4, violon 1) d'un retard (ré), entrecoupé d'une échappée (sol), dont la résolution (do) est cachée par un subit saut d'octave du violon 2 qui se place (3e tps) une tierce au-dessus.

Tout ceci s'achève directement sur une somptueuse demi-cadence, typique du style italien, avec un enchaînement V-I-IV-V (mes. 5 à 7), renforcé par un frottement aigu de départ (do-ré, violons), une rythmique syncopée, et un aboutissement sur les ré extrêmes par mouvements contraires.

2e Mouvement : Grave

Tout ceci conduit au lent *fugato* de 13 mesures dont l'indication *Arcate sostenute e come sta* (archets soutenus et comme il est écrit) impose clairement l'obligation de jouer la partition strictement, sans le moindre rajout d'ornements (16), ce qui laisse pleinement sonner les frottements de violons.

Une tonique grave à vide (sol), sans chiffrage, lance le *fugato* à 4 entrées, du grave à l'aigu, mieux observable dans le ripieno. Les entrées alternent les toniques (sol) et dominantes (ré), se limitant à un **court motif de 3 notes**, franchement exposé dans le grave mais dissimulé ensuite par des strettes sur les 3e et 4e entrées :

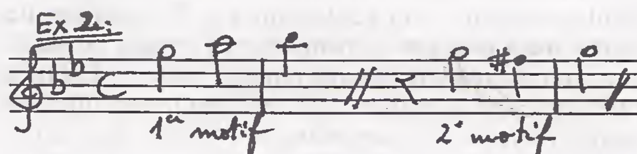


Puis, avec des intervalles souvent inattendus, des altérations surprenantes, des modulations et emprunts hardis, des frottements harmoniques fréquents et un contrepoint fort savant, se déroule un discours intense dont d'ailleurs fort peu d'enregistrements parviennent à transmettre la quintessence. Il n'est pas possible d'entrer ici dans la riche analyse de l'écriture de ce mouvement, mais le candidat se penchera avec intérêt sur cette page. Car, à terme, le génie de Corelli réside ici surtout en l'habile et souple agencement de toutes ces subtilités parfois complexes, pour aboutir à une sorte de cheminement très cohérent, de forte intensité dramatique.

3e Mouvement : Allegro

Suit un long *allegro*, de tempo et de caractère très différent, qui laisse s'épancher une intense et généreuse jubilation. La permanente mobilité du violoncelle, les riches modulations éclairant la page de colorations variées, les élans de phrasés de violons, les ponctuations du ripieno, favorisent cette atmosphère festive.

Thématiquement, ce mouvement s'appuie sur **deux motifs de 3 notes**, reprenant le motif du *grave* (cf. ex. 1) et en ajoutant un autre :



Ces deux motifs se superposent entre les deux violons (mes. 1) et s'enchaînent horizontalement (mes. 1-2 à chaque violon), la 2e présentation (mes. 2) étant renforcée par le ripieno. Le tout est repris en marche harmonique à la tierce (si bémol majeur) en inversant les violons (mes. 3-4). Une phrase descendante ramène le tout dans le ton d'origine et aboutit à une cadence parfaite assez puissante (mes. 8).

Débute alors une lente montée diatonique (gamme complète de si bémol, mes. 8 à 11) en blanches que s'échangent les violons, enrichie de retards toujours résolus. Il s'agit en fait d'une amplification du premier motif, procédé repris de sol à ré (mes. 13 à 15) pour s'inverser ensuite et descendre d'une octave et demie (mes. 15 à 19), toujours avec des retards mais avec un seul

---

(15) In "Guide de la Musique Symphonique", Fayard, 1986, p. 193. Cette citation souligne le rôle considérable que Corelli a joué dans l'histoire de la musique (cf. note n° 11). Certains analystes soulignent également le fait que plusieurs mouvements de l'opus 6 réexposent le thème à la tonique après un développement central, prémonition certaine de la "forme sonate".

(16) Les habitudes baroques autorisaient les exécutants à ajouter librement des ornements et fioritures diverses : mordants, grupetto, trilles, notes supplémentaires, etc... Corelli l'interdit expressément ici. Précisons que cette question soulève actuellement bien des controverses car ces ornements ne figuraient pas toujours sur les partitions et que, de plus, un même signe ne signifie pas nécessairement la même chose d'un compositeur à l'autre.

échange entre les violons (mes. 18). Une cadence parfaite mes. 19) cède spontanément la place à deux demi-cadences successives, afin d'assurer les enchaînements.

La seconde partie est assez ressemblante à la première, mais s'enrichit de quelques détails particuliers comme le rythme pointé de la première note (mes. 22) qui donne un caractère décidé au départ de la phrase ; ou encore la modification mélodique du 2ᵉ motif qui alterne en canon (mes. 32 à 39) en donnant l'impression d'une permanence d'élans inversés dans une phrase continue.

La cadence parfaite (mes. 40–41) est suivie d'une autre cadence de même type (mes. 41–42), sans doute pour ne pas rompre le charme trop brutalement, mais aussi pour nous laisser percevoir le fait qu'ici s'achève la **première partie du concerto** (cf. infra).

4ᵉ Mouvement : Adagio

Cet Adagio contraste fortement avec le long épanchement précédent, non seulement par l'opposition de tempo, mais aussi par le changement d'armure introduisant pour la première fois une tonalité majeure. Limité à 8 mesures, son harmonie claire et limpide exprime une calme et sereine contemplation. Les accords du ripieno, en lentes croches répétées, libèrent les solistes qui ornementent cette harmonie de gracieux arpèges ; d'où une opposition contrastée entre l'écriture verticale de l'orchestre et l'ornementation horizontale des solistes, renforcée par la complémentarité d'élans ascendants et descendants dans les arpèges, qui, par équilibre des contraires, engendrent un sentiment de paix, de sérénité et de plénitude.

Pour ne pas troubler cet équilibre, les mes. 1 et 2 proposent des enchaînements harmoniques très simples et naturels, s'achevant sur une cadence parfaite. Puis (mes. 3), le seul concertino crée une sorte de gradation de l'intensité, avec des contretemps et syncopes, et un violoncelle plus mobile rappelant lointainement l'allegro précédent, gradation tempérée par un élan général descendant s'achevant en si bémol (mes. 5). Tout ceci prépare le fragment conclusif, d'intense lumière discrètement doublée par l'orchestre (fin mes. 5), et marqué aux violons par une succession de frottements de secondes se résolvant en tierces. Une fausse reprise (mes. 8, cf. fin mes. 5) efface l'effet de la cadence parfaite (mes. 7–8) pour enchaîner directement avec le 5ᵉ mouvement.

5ᵉ Mouvement : Allegro

Cet *Allegro* engendre une curieuse incertitude. Les contrastes avec l'*Adagio* sont évidents : opposition de tempo lent-vif, différence d'écriture contrapuntique-harmonique ; et pourtant, il se dégage un sentiment de continuité, lié à des similitudes d'harmonie, au maintien de la tonalité de mi bémol majeur, à la superposition de croches et doubles croches. Tout ceci dégage une sorte de statisme contemplatif.

La partie de violon 2 présente un intérêt particulier, non seulement par sa doublure quasi systématique des croches faibles du violon 1, mais aussi par la progression mélodique de ses cellules de 6 croches : horizontales au départ, plus mélodiques ensuite (mes. 6), et avec des formules renversées (mes. 9 et 11), ce qui interdit toute chute d'intérêt du discours.

Là encore, une cadence parfaite (mes. 11) est suivie d'une courte formule destinée à l'enchaînement, en l'occurence une demi-cadence suspensive avec effet de ralentissement dû aux valeurs longues (noires, soupirs).

6ᵉ Mouvement : Adagio

Ainsi introduit, ce 6ᵉ mouvement reprend textuellement le 4ᵉ en l'amplifiant d'une coda de 4 mesures (mes. 9), d'où une **forme A–B–A** rigoureuse au cœur du concerto, renforcée par les enchaînements directs des mouvements entre eux, et aboutissant sur cette intense **coda** qui en marque la fin, toujours en mi bémol majeur.

Cette dernière s'appuie sur un ostinato par échanges (violons) de toniques en noires (mes. 9). Les arpèges descendants d'accords de tonique (violons) ainsi que la majestueuse gamme descendante (violoncelle) de la tonique à la sous-dominante, sont bien dans l'esprit d'une coda. L'effet d'intense lumière qui en résulte se prolonge par des tierces descendantes (mes. 10) répétées par échanges entre violons, le tout s'achevant sur une cadence très apaisée (mes. 11–12), grâce à l'absence de doubles croches, au subtil refus de l'accord de sixte et quarte, et à la petite croche inattendue qui achève le tout sur une tierce à l'aigu.

Tout ceci impose un sentiment d'achèvement, confirmé par l'annonce d'un changement d'armure avec 2 bémols : il s'agit donc de la fin de **la 2ᵉ partie du concerto.**

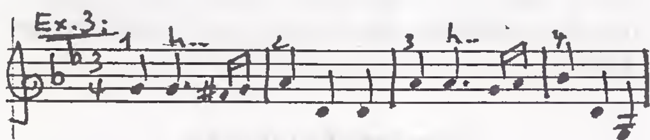
7ᵉ Mouvement : Vivace

Le contraste est ici très fort : succession *Adagio-Vivace*, enchaînement majeur-mineur (retour au ton général de l'œuvre : **sol mineur**), et surtout passage d'une lumineuse et intense contemplation à... un mouvement

(17) Rappelons ici que la *forme suite* désigne la structure des mouvements de danses des suites baroques. La *forme suite* compte deux parties, marquées par des barres de reprise. La première expose le thème, généralement dans une phrase de 8 mesures, et s'achève à la dominante ou au relatif. La seconde est un développement, plus ou moins long, marqué de plusieurs modulations pour s'achever dans le ton principal. Cette *forme suite* est dite *ternaire* si le thème est ouvertement repris vers la fin du développement ; elle est dite *binaire* si cette redite n'a pas lieu. Ce concerto exploite les deux solutions : menuet binaire, gavotte (8ᵉ mvt) ternaire.

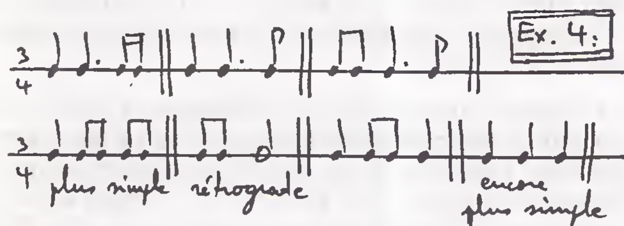
de danse ! Un rapide survol du mouvement montre à l'évidence une **forme suite binaire** [17] qui confirme cette impression : il s'agit effectivement d'**un menuet**. D'autres concertos da chiesa de Corelli font de même et, à l'image du style français, Corelli n'indique jamais la nature de la danse dans le titre.

Le thème (mes. 1 à 8) débute au seul concertino (mes. 1 à 4) avec une certaine dynamique liée à la noire pointée de départ et au balancement alterné tonique-dominante :



Mais ces élans sont tempérés par de fréquentes notes conjointes ou répétées, de rares sauts mélodiques respectant toujours l'harmonie, de très rares croisements entre les deux violons. L'entrée du ripieno (mes. 5) apaise le tout avec des croches régulières (mes. 5) et surtout la calme descente mineure modale aux graves (tonique à dominante, mes. 5 à 8). La demi-cadence amène des dominantes par mouvements contraires entre graves et aigus (cf. 1er mvt).

Le développement (2e partie, mes. 9 à 28) est très modulant, essentiellement basé, dans toutes les mesures impaires, sur une exploitation du rythme de la mes. 1, aboutissant à ces 7 variantes :



Ce développement propose deux parties de 8 mesures, suivies d'une prolongation de 4 mesures. Le plan tonal est rigoureux (cadences parfaites : à la dominante ré mineur mes. 16 ; au ton principal sol mineur mes. 24 ; id. mes. 28), mais les modulations internes sont riches, en particulier grâce à diverses marches harmoniques.

La première partie exploite ouvertement la mes. 1 (mes. 9 et 11) avec des ponctuations de ripieno (mes. 10 et 12) sur une courte marche harmonique (sol-La) ; une riche ornementation mélodique et rythmique (mes. 13 à 16) achève la phrase en ré mineur. Une modulation très hardie en do mineur (mes. 17) introduit la 2e partie qui débute également sur une marche harmonique ; puis la blanche sur temps faible (mes. 20) introduit le retour en sol sur une phrase de violon qui, dans chaque mesure, varie subtilement le rythme noire-blanche de départ (mes. 20 à 24). Une blanche similaire (mes. 24) relance *piano* une ultime carrure qui chute avec grâce dans le grave pour achever le tout sans rupture brutale. On notera encore que cette blanche (ré) se prolonge (mes. 25) pour constituer un retard du do et descendre ainsi diatoniquement jusqu'à l'ultime tonique ; d'autre part, le do de résolution (mes. 25) se mue en dominante (mes. 26) pour introduire une rythmique syncopée de 3 blanches (mes. 26-27, cf. mes. 22-23) qui débouche sur la cadence conclusive.

8e Mouvement : Allegro

Cette fois, c'est une **gavotte de forme suite ternaire** (cf. note n° 17) puisque la mes. 46 réexpose le début. Cette gavotte se base sur un **élément de 4 notes** qui rappelle nettement le motif du 2e mouvement :



Cet élément est ici donné en canon à 3 entrées, de l'aigu au grave, canon repris mes. 4. Ainsi, comme dans le menuet, le thème est exposé en 8 mesures et le développement débute naturellement mes. 8. Pourtant, la barre de reprise n'apparaît que mes. 24, à seule fin d'éviter, par une immédiate redite, 4 répétitions enchaînées du thème, soit 12 entrées canoniques successives et identiques.

Mes. 8, le thème est maintenu au violoncelle, les violons effectuant une ornementation qui rappelle le 5e mouvement (noires du vl 2 doublant les croches faibles du vl 1) ; un rythme pointé (mes. 10) dynamise le discours qui se poursuit en marches harmoniques ascendantes. L'effet s'inverse mes. 16 avec un élan descendant basé sur les deux premières notes du thème, alternant concertino et tutti, et proposant au violoncelle une gamme complète de ré mineur modal ; cet élan est repris *piano* (mes. 20) pour clore la première partie.

Après la barre de reprise, un petit développement exploite le renversement des deux premières notes du thème (1/2 ton ascendant) puis, mes. 30-31, une formule rétrograde renversée est soulignée par le tutti. Un solo chantant de violon (mes. 36) monte progressivement de si bémol mineur à ré mineur, dominante de sol qui amène la réexposition (mes. 46). Une longue pédale de tonique, par alternance aux violons (cf. 6e mvt, mes. 9) annonce la fin du mouvement (mes. 54), procédé repris à l'octave inférieure en abandonnant l'ornementation (mes. 60). Deux cadences parfaites concluent, au choix des exécutants, le concerto tout entier.

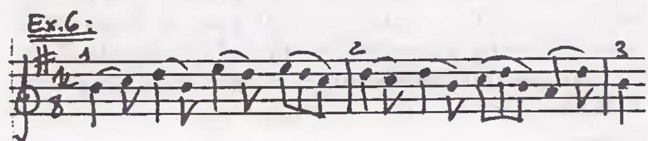
9e Mouvement : Pastorale, Largo

Ad libitum, ce mouvement porte exceptionnellement un titre de la main de Corelli ; sa beauté simple, son caractère faisant infailliblement penser à l'adoration des

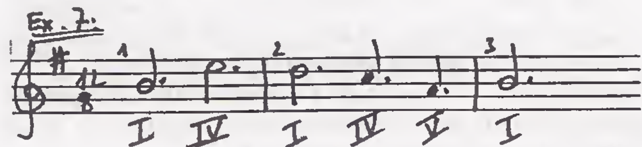
bergers, ont fortement contribué au grandissime succès du concerto. Il n'est pas exagéré de dire que Corelli a ainsi consacré une mode, reprise même par des Maîtres illustres (Oratorio de Noël de Bach), consistant à formuler une Pastorale instrumentale dans une œuvre évoquant Noël.

Faisant suite à deux danses, la mesure 12/8 peut faire penser à une *gigue*, l'enchaînement menuet-gavotte-gigue étant parfaitement plausible ; d'autant que l'indication **largo** ne doit surtout pas être entendue dans son sens romantique d'ample lenteur (erreur commise dans bien des enregistrements !), mais, comme au XVII[e] siècle (cf. Purcell) de tempo moyen, sans lenteur. Ajoutons qu'avec le dièse de l'armure, cette Pastorale constitue une sorte d'extension de la tierce picarde (cf. le dernier accord du 8[e] mvt, sans tierce) puisqu'il n'était guère courant, avant Corelli, d'achever un concerto grosso dans la tonalité homonyme.

Le thème est somptueux, d'ambitus restreint, d'écriture horizontale et limitée à 2 1/2 mesures :



Mélodiquement, la phrase s'articule autour de quelques notes principales, émergence d'appuis tonaux très simples :



La calme pureté de ce thème est le fruit des autres notes, véritable ornementation effectuée souvent par mouvements conjoints, avec tierces parallèles au violon 2, alternance délicate noire-croche et pédale de tonique d'accompagnement faisant presque office de bourdon. Ce thème est exposé 3 fois, immédiatement transposé à la dominante (mes. 3) puis repris en sol majeur (mes. 6) en changeant d'instruments et avec une conclusion masculine.

Le développement (mes. 8) exploite tour à tour de très courts fragments du thème ; fin mes. 1 (mes. 8 à 11), fin mes. 2 (mes. 11), fin mes. 1 (mes. 12-13), milieu mes. 1 (mes. 14-15), etc... Ce discours semble vouloir s'achever après la cadence parfaite de la mes. 24, lorsque celle-ci est reprise (mes. 25-26), entrecoupée de silences longs et rappelant la fin de la mes. 2 dans une formule décantée (mes. 26).

Un court silence (fin mes. 26) relance calmement le discours, toujours selon le même principe, pour conduire à une **réexposition** textuelle du thème et du début du développement (mes. 36 et 43). Puis (mes. 47), encore de la même manière, ce **2[e] développement** se poursuit encore brièvement pour amener la **coda** (mes. 52). Sous une double pédale de tonique, un fragment thématique (fin mes. 1, début mes. 2) est rappelé 2 fois dans une tessiture plus grave, avant de s'apaiser sur une double cadence parfaite qui, inspirée de divers mouvements antérieurs, nous arrache lentement de l'ardente contemplation : valeurs de notes plus longues entrecoupées de silences et laissant sonner une ultime médiante dans l'aigu.

ASPECTS RELIGIEUX

Concerto pour la nuit de Noël

Les concertos *da chiesa* (cf. supra) étaient exécutés dans les églises en quatre circonstances : à l'entrée et/ou à la sortie des fidèles, à la communion pendant la messe, aux entractes des concerts religieux, et... durant la veillée de Noël. Dans ce dernier cas, il s'agit de concertos spécifiques qui, en principe, ne sont pas à utiliser en d'autres circonstances.

Voulant que son **op. 6** réponde à tous les besoins, Corelli a donc prévu un *Concerto per la notte di Natale* (n° 8, objet de cette étude), 7 concertos *da chiesa* pour les autres nécessités d'église (n° 1 à 7), et 4 concertos *da camera* destinés aux concerts privés ou en salle publique (n° 9 à 12) (18).

Ce constat simple montre qu'il ne faut pas aborder ce concerto en ignorant sa destination : il s'agit d'une **œuvre religieuse**, empreinte de joie et de ferveur ,de contemplation ou d'exaltation. Bien plus, elle est chargée de tous les symboles théologiques catholiques liés à cette fête (19). En un mot, c'est à la fois une **prière** et une **source de méditation**, manifestation d'un croyant destinée à des pratiquants pendant leur veillée, à l'église, en attendant minuit.

---

(18) Pendant de nombreuses années, l'anniversaire de la mort de Corelli a été célébré, devant son monument funéraire au Panthéon de Rome, par l'exécution des 3[e] et 8[e] concertos de l'op. 6. Les témoignages du temps affirment qu'ils étaient donnés avec lenteur, sans le moindre ornement (cf. note n° 16), *"tels qu'ils sont écrits et que Corelli aimait à les exécuter"*.

(19) La biographie de Corelli montre que le compositeur ne pouvait ignorer la théologie catholique de Noël en écrivant un concerto religieux sous la protection du Vice-Chancelier de l'Eglise. Cette remarque est également valable pour les autres concertos du genre : Torelli (op. 8 n° 6, sol mineur), Locatelli (op. 1 n° 8, fa majeur), Manfredini (op. 3 n° 12, do majeur), etc... Nous contestons donc formellement les analystes qui, tels J. Chantavoine, affirment que *"seul le dernier mouvement fait allusion, par son caractère, à la Nativité"* (Petit Guide de l'Auditeur de Musique, Plon, 1947, p. 80), ou qui, pire encore, escamotent le sujet.

Symbolisme

L'analyse a clairement révélé la découpe en 3 groupes de 3 mouvements : par les tonalités (sol ; mi bémol ; sol), les enchaînements naturels, la forme A–B–A centrale, etc... La permanence du chiffre 3 évoque naturellement la Trinité (Père, Fils, Saint-Esprit), confirmée par divers thèmes de 3 notes, surtout au début du concerto (cf. ex. 1 et 2).

Ce qui laisse à penser que **le premier groupe de 3 mouvements** évoque cette **Trinité**, mais dans l'ordre Père, Saint-Esprit, Fils, puisque la Nativité consacre la naissance du Fils. Le premier mvt évoque donc **le Père**, Créateur, annonçant avec majesté la Bonne Nouvelle (que les Pères de l'Eglise associent toujours au *Fiat Lux* de la Genèse) : la musique en traduit parfaitement le caractère, dans un total de 7 mesures (symbole du Créateur, cf. les 7 jours de la Création). Puis, le 2ᵉ mvt évoque **le Saint-Esprit** par l'intercession duquel, selon la théologie catholique, s'est opérée la conception virginale de Marie (que les Pères de l'Eglise mettent en relation avec le 2ᵉ verset de la Genèse : *"L'Esprit de Dieu planait sur les eaux"*) : le caractère de la musique illustre merveilleusement ce verset et s'appuie sur un motif de 3 notes, confirmant ainsi l'origine divine de cette conception. Reste **le Fils** (3ᵉ mvt) dont la naissance engendre une immense joie (volubilité du violoncelle) *"sur la terre comme au ciel"* (échanges entre les deux violons) ; le motif de 3 notes du 2ᵉ mvt est repris textuellement, confirmant la naissance *"par l'opération du Saint-Esprit"*, thèse catholique fondamentale. Enfin, on observera que les 2 bémols de l'armure suggèrent l'attente de la Nativité qui complètera ainsi la Trinité.

Raison pour laquelle le **2ᵉ groupe de 3 mvts** présente 3 bémols : c'est l'accomplissement de la Trinité par la naissance du Fils. Cette partie centrale évoque donc la contemplation de la crèche, l'adoration du Fils, avec des allusions musicales nettes à la lumière.

Un souci d'équilibre ramène les deux bémols pour **le 3ᵉ et dernier groupe**. Les danses évoquent l'exultation terrestre par allusion aux fêtes profanes (menuet, gavotte) et l'usage du chiffre 4 dans le 8ᵉ mvt (cf. ex. 5). Quant à la Pastorale (cf. fin note n° 19), on constatera qu'elle constitue l'unique mesure composée du concerto (12/8) ; rappelons qu'autrefois la mesure 4/4 était symboliquement représentée par un cercle incomplet (curieusement transformé depuis en lettre C), pendant que 12/8 l'était par un cercle complet, symbole de perfection divine (4 tps ternaires : 4 x 3 = 12), chiffre sacré hautement symbolique.

Faute de place, nous stopperons ici cette approche.

CONCLUSIONS

Dans ce concerto, Corelli se détourne de la virtuosité gratuite, des effets acrobatiques, de toute superficialité. Son écriture est sobre et épurée, basée sur une inspiration noble et profonde, une construction pensée et élaborée. Les ressources expressives se limitent même à la tessiture vocale, les parties de violon ne dépassant jamais la 3ᵉ position. Avec grâce et expression, tout ici procède d'un pensée élevée.

D'autre part, ce concerto prouve que Corelli s'exprime sans équivoque dans le système tonal (majeur-mineur), très moderne pour l'époque. Ses modulations s'ordonnent autour de la tonalité initiale, avec logique et sans raideur. Marc Vignal affirme même, avec justesse, que *"le mode mineur n'est pas synonyme de drame ou de mélancolie, mais d'intimité et de nostalgie"*. (20).

Il fait toutefois un usage équilibré de l'ancienne polyphonie contrapuntique et du nouveau style harmonique, à seule fin d'accroître ses possibilités expressives. Mais dans tous les cas, ses phrasés sont clairs et modelés, soutenus par une basse judicieusement mobile. Et, pour conclure, il aime enchaîner deux cadences ou rajouter un court fragment plus grave, afin de préparer l'auditeur à la fin du mouvement.

L'orchestration semble oubliée ici ; pourtant, une certaine pratique de ce concerto révèle que cette apparente monochromie des cordes libère, en réalité, des coloris riches et variés, grâce à une combinaison habile d'artifices divers. On notera que Corelli consacre la structuration des cordes en 4 pupitres (cf. note n° 5).

A travers tout son œuvre, Corelli s'est montré soucieux des formes, ce qui n'était guère le souci des musiciens du XVIIᵉ siècle. Et dans le cas du concerto grosso, d'invention récente (Stradella), il la porte d'emblée à son apogée avec 12 modèles admirables.

En bref, Corelli s'engage résolument dans la modernité, en marquant profondément son temps et les générations suivantes, tout en conservant les traditions nécessaires à son inspiration. Et si ce seul point ne devait pas suffire à forcer le respect ou l'admiration, ajoutons que sa démarche se veut toujours musicale et élevée, rejetant tout effet facile ou tapageur.

Laissons le mot de la fin à Marc Pincherle : *"Ce qui caractérise sa musicalité, n'est-ce pas plutôt la suavité, une noblesse jamais écrasante, une mélancolie réservée, une gaîté simple et saine, et surtout une entente extraordinaire des sonorités ?"*.

Jean-Marie Thil

(20) In *Guide de la Musique Symphonique*, Fayard, 1986, p. 193.

Edvard Grieg (1843-1907)
PEER GYNT, suite n° 1

par **Alain Lieuze**
Professeur d'Education Musicale honoraire

Partition de poche : Edition Eulenburg

Discographie :
- Disque du bac 1993 Pathé Marconi
- Grieg, Peer Gynt, op. 23 (Intégrale de la musique de scène), San Francisco Symphony dirigé par Herbert Blomstedt. Disque Decca 425-448-2.

Bibliographie :

- Dictionnaire de la Musique – Bordas.
- Histoire de la Musique – Bordas.
- Histoire de la Musique Occidentale, J. & B. Massin Fayard.
- Edvard Grieg, par John Horton, octobre 1989, traduit de l'anglais par P. Kaminski – Fayard.
- Monsieur Croche Antidilettante, par Claude Debussy, Gallimard.

Consulter également la notice trilingue du disque compact Decca et la préface en allemand et en anglais de la partition.

*
* *

Grieg et l'école scandinave

Après un dix-huitième siècle européen, on sait que la révolution française et les guerres napoléoniennes provoquèrent des sursauts patriotiques et suscitèrent directement ou indirectement l'éveil ou le réveil des nationalismes. A côté de l'école russe, les écoles d'Europe Centrale et de la péninsule ibérique, l'école scandinave chercha son originalité en puisant dans ses sources populaires. Les quatre nations qui composent cette école sont : le Danemark, la Norvège, la Suède et la Finlande. Les principaux représentants danois sont KULHAU (1786-1832), bien connu des pianistes, et le symphoniste Carl NIELSEN (1865-1931). La Suède donna naissance à Franz BERWALD (1796-1868), dont l'œuvre ne sera reconnue qu'au vingtième siècle. Nul n'ignore le Finlandais SIBELIUS (1865-1957), célèbre par sa Valse triste et ses symphonies.

Quant aux compatriotes de Grieg, il faut citer principalement, après les promoteurs que furent Ole BULL (1810-1880) et Rikard NORDRAAK (1842-1866), Johan SVENDSEN (1840-1911), symphoniste de talent, auteur de quatre rapsodies norvégiennes, et Christian SINDING (1856-19493), pianiste virtuose et compositeur fécond.

Actualité des Vikings ou cent-cinquantenaire de sa naissance, Edvard Grieg, dont, à notre connaissance, aucune œuvre ne fut jamais programmée au baccalauréat, mérite bien un détour. Né le 15 juin 1843 à Bergen, grand port de pêche de la côte ouest de la Norvège, il est le fils d'un consul et d'une pianiste de talent qui fait sa première éducation musicale. Sous les conseils d'Ole Bull, il va suivre de quatorze à dix-huit ans l'enseignement du conservatoire de Leipzig. Il en supporte mal le dogmatisme, mais il apprécie beaucoup la pédagogie pianistique de Moscheles, qui fut élève de Beethoven : Grieg demeure toute sa vie un excellent pianiste.

A vingt et un ans il rencontre Rikard Nordraak, le compositeur de l'hymne national norvégien. Ils fondent ensemble la société Euterpe, d'inspiration patriotique. Malheureusement ce jeune créateur meurt à vingt-quatre ans, mais il a marqué Grieg de son influence esthétique qui prend sa source dans le folklore. Grand voyageur, Grieg sillonne l'Europe. C'est lors d'un premier séjour à Rome qu'il rencontre IBSEN, en 1865. Il s'installe l'année suivante à Christiania (baptisée plus tard Oslo) pour y diriger les concerts de la société philharmonique. En 1867 il épouse sa cousine Nina Hagerup (1845-1935) qui est l'interprète vocale de ses cent quarante lieder. Après s'être consacré à son œuvre pianistique, il aborde la musique lyrique. A bien des points de vue, son itinéraire ressemble à celui d Robert SCHUMANN : épouse interprète, échelonnement de la production, de la musique de piano et des lieder aux œuvres pour orchestre et pour la scène, romantisme intimiste. En 1870 Grieg rencontre LISZT, non pas à Viemar, mais à Rome. Ses appuis contri-

buent à sa réputation. 1874 est l'année de la composition de Peer Gynt. Le voyage qu'il fait à Bayreuth en 1876 pour la représentation de la Tétralogie n'exerce pas sur lui d'influence dépersonnalisante.

En avril 1885, limitant ses tournées pour raison de santé, il s'installe près de Bergen, à Troldhaugen, au bord d'un fjord dans un joli chalet de bois qu'il a fait bâtir, donnant vue sur la nature. En 1898 il fonde le premier festival de musique en Norvège. Malgré la fatigue, il donne encore des concerts en Europe : si Londres l'acclame, Paris ne lui est guère favorable en 1903, comme en témoigne, en termes cinglants, dans "Monsieur Croche Antidilettante" (chapitre XX) Claude Debussy, qui semble avoir oublié tout ce qu'il devait à Grieg. C'est en rentrant d'une tournée en Angleterre que sa santé décline au point qu'il doit être hospitalisé : il meurt à Bergen le 3 septembre 1907 et repose aujourd'hui à Troldhaugen, dans une grotte qui surplombe la mer.

Aperçu général sur l'œuvre de Grieg

Dans un état en quête d'identité, Grieg fut l'homme providentiel. Plus que tout autre Etat scandinave, le peuple norvégien fut longtemps privé d'une indépendance totale : uni au Danemark depuis des siècles, il fut contre son gré annexé par la Suède en 1814 et ne s'en sépara qu'en 1906, tout en appelant au trône un prince danois, Haakon VII. Pourtant c'est en Norvège que le folklore est le plus vivant. Après Rikard Nordraak au rôle éphémère mais déterminant, Grieg sut d'emblée doter son pays d'une expression artistique originale, par son action culturelle, ses fondations de chœurs et d'orchestre, et surtout par son œuvre fortement imprégnée de l'âme norvégienne.

Sur un total de 74 opus, la musique de piano et les lieder occupent la plus large part. Par suite de l'influence protestante son œuvre ne compte pas de musique religieuse, à part les quatre psaumes de l'opus 74.

I – Musique instrumentale

- Plusieurs suites dont la suite d'Holberg et les Danses norvégiennes,
- une sonate pour piano,
- une ballade en sol mineur,
- Variations pour deux pianos,
- trois sonates pour piano et violon,
- deux quatuors à cordes,
- un concerto pour piano et orchestre en la mineur.

Pour orchestre, en dehors des transcriptions de pièces pour piano :

- une ouverture : Im Herbst (en automne),
- deux suites d'orchestre de Peer Gynt,
- Danses symphoniques.

II – Musique Vocale

- Cent quarante lieder sur des poèmes d'Ibsen, d'Andersen, de Bjornson en particulier,
- des chœurs à voix mixtes et des chœurs d'hommes a cappella et avec orchestre.

III – Musique de théâtre

- Musique de scène pour Sigurd Jorsalfar de Bjornson,
- Musique de scène pour Peer Gynt,
- Olav Trygvason, opéra inachevé sur un texte de Bjornson.

Ajoutons à ces compositions, des écrits "Essais et Discours".

PEER GYNT, légende dramatique en cinq actes en vers de Henrik Ibsen.

L'auteur, né en 1828 à Skieu, mort en 1906 à Christiania (Oslo), compte parmi les plus célèbres dramaturges norvégiens. Derrière ses œuvres fortement construites et souvent très émouvantes se cache une philosophie sociale qui exalte l'individualisme : *Maison de poupée, Les revenants, Le Canari sauvage, Hedda Gabler, Solness le constructeur, Un ennemi du peuple, Peer Gynt*, etc...

Ibsen conçut *Peer Gynt* en même temps qu'un autre drame intitulé *Brand*, du nom de son héros. Les deux personnages sont le contraire l'un de l'autre : Brand est un homme de Dieu, pasteur plein d'une foi exigeante, sorte de Moïse qui veut fonder une humanité vertueuse et pieuse ; ses fidèles se retournent contre lui et il meurt abandonné de tous. Peer Gynt au contraire est un joyeux luron, sorte de Till l'Espiègle, opportuniste sans idéal, aventurier sans scrupules : seul l'amour d'une jeune fille appelée Solveig peut racheter son âme à la fin de sa vie. Ibsen, qui écrivait généralement avec lenteur, fut très inspiré par *Peer Gynt* qu'il conçut en 1867 à Rome où il venait de s'installer. La publication de la pièce à la fin de l'année n'eut pas le succès escompté. Après avoir douté de sa possible réalisation, Ibsen changea d'avis en 1874 et proposa à Grieg de composer la musique de scène. La pièce fut produite le 24 février 1876 à Christiania (Oslo) et recueillit un gros succès.

A côté de Peer Gynt, notre anti-héros, les principaux personnages sont : **Ase**, sa mère, **Ingrid** et **Solveig**, deux jeunes filles du voisinage, le **Roi de la Montagne** entouré de ses **Trolls** (sorte de nains) et de sa fille grotesque, enfin **Anitra**, danseuse mauresque. L'acte I se situe dans la cour nuptiale. Peer Gynt, qui vient d'essuyer les reproches de sa mère Ase pour son ingratitude, assiste au mariage d'Ingrid. Il enlève celle-ci pendant la cérémonie et s'enfuit dans la montagne. Solveig, qui

l'aime malgré ses défauts, a assité impuissante au mariage manqué. L'acte II nous transporte dans le Hall du Roi de la montagne. Lassé des récriminations d'Ingrid, Peer Gynt l'abandonne dans la nature et rencontre trois bergères en quête d'aventure. Il séduit ensuite la fille du Roi de la Montagne mais refuse de l'épouser, ce qui entraîne la fureur des Trolls qui menacent de l'occire. Dans l'acte III, notre personnage revient clandestinement dans son village et assiste aux derniers moments de sa mère Ase. L'acte IV nous transporte en Afrique. Peer Gynt court le monde, part faire fortune dans le trafic des esclaves. Il rencontre Anitra qui l'ensorcelle dans une danse voluptueuse, mais aussitôt après le dépouille de ses biens et s'enfuit. A la fin de l'acte, nous revoyons Solveig dans sa cabane qui attend patiemment le retour de Peer Gynt en chantant sa célèbre complainte.

Après de nombreux autres voyages, notamment à San Francisco, Peer Gynt revient au pays natal dans le dernier acte. Au cours d'une tempête, il fait naufrage et, se cramponnant à l'épave, il ne peut sauver sa vie qu'en envoyant par le fond son compagnon d'infortune. Epuisé et vieilli, il retrouve Solveig dans sa cabane. Au seuil de la mort, après un long délire où il entrevoit les affres du chaudron de Satan, il expire dans les bras de celle qui lui pardonne et qui, par son amour généreux, assurera sa rédemption.

La musique de scène de Peer Gynt et les deux suites d'orchestre.

Dans l'histoire de la musique, l'origine de la musique de scène remonte aux intermèdes musicaux des comédies-ballets de Molière dont Lully et Marc-Antoine Charpentier ont été les compositeurs. De même, en Angleterre, un Purcell compose à cette époque de véritables musiques de scène. Il s'agit le plus souvent pour l'auteur de la pièce qui en prévoit la place dans l'organisation de l'action, de créer par la musique une atmosphère, en particulier avec les préludes des différents actes, d'accompagner un air ou une danse intégrée à l'action, ou, plus prosaïquement, de meubler un changement de décor. Ce rôle fonctionnel et dramaturgique se retrouve d'une certaine manière dans la musique de film. Avant Grieg, se sont illustrés au XIXe siècle dans la musique de scène Beethoven (*Egmont*, drame de Goethe), Mendelssohn (*Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare), Schubert (*Rosamunde*), Schumann (*Manfred*, drame de Byron), Bizet (*L'Arlésienne* d'Alphonse Daudet). A la fin du siècle, Gabriel Fauré compose la musique de scène de *Caligula* (Alexandre Dumas), *Shylock* (d'après Shakespeare) et *Pelléas et Mélisande* (Maeterlinck).

La suite d'orchestre est une sélection pour le concert de morceaux extraits de la musique de scène. En fait, la suite d'orchestre naît de la nécessité toute pragmatique d'exploiter en concert un matériau musical auquel la scène, par ses contraintes financières, restreint considérablement l'occasion de se produire. Que serait devenue la musique de Bizet s'il avait fallu attendre les représentations de *L'Arlésienne* pour entendre le martial prélude, la farandole colorée ou la cantilène de l'innocent ? De même en est-il de Peer Gynt qui, malgré une reprise au Théâtre de la Ville à Paris ces dernières années, n'est guère joué, en

Acte	N° dans la musique de scène op. 23	1ère suite op. 46	2e suite op. 54
I	1 – prélude		
II	4 – prélude		La plainte d'Ingrid (n° 1)
	8 –	Dans le hall du Roi de la Montagne (n° 4)	
III	12 – prélude	Mort d'Ase (n° 2)	
IV	13 – prélude	Le matin (n° 1)	
	15 –		Danse arabe (n° 2)
	16 –	Danse d'Anitra (n° 3)	
	19 –		Chanson de Solveig (n° 4)
V	21 – prélude		Retour de Peer Gynt (n° 3)
	26 – dernier numéro		
Durée	1 heure 14'	15' 50''	14' 45''

France tout au moins. Il s'agit, là encore, d'une dette de reconnaissance des poètes aux musiciens dont la renommée n'a pas pour autant fait la fortune. D'ailleurs toutes les musiques de scène ne donnent pas lieu à des suites d'orchestre.

Rappelons qu'il existe quatre sortes de suite : la suite de danses, la suite pour piano, la suite symphonique et la suite d'orchestre (se reporter à un livre d'histoire de la musique).

La musique de scène de *Peer Gynt* porte le n° d'opus 23 et fut composée en 1873-1874. La première suite paraît en 1888 (opus 46) et la deuxième suite en 1891 (opus 55). Nous présentons dans le tableau la correspondance entre la musique de scène et les deux suites d'orchestre. Les exigences du concert étant différentes de celles de l'action scénique, la suite d'orchestre, non seulement est plus courte que la musique de scène, mais suit rarement le déroulement de la pièce.

On constate que Grieg a utilisé 4 préludes sur 5 et introduit une danse dans chacune de ces suites. En outre, les personnages importants sont évoqués au travers des différents mouvements, si bien que l'ensemble de cette musique de concert constitue comme un résumé du drame malgré les interpolations.

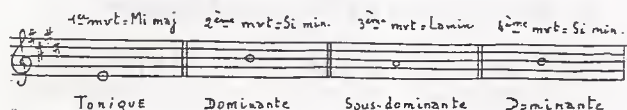
Bien que la suite n° 2 ne soit pas au programme du baccalauréat 1993, les candidats prendront un grand plaisir à l'écouter et à la suivre sur la partition car elle est au moins aussi belle que la première alors qu'elle est moins souvent jouée.

ANALYSE MUSICALE DE LA 1ère SUITE D'ORCHESTRE

Cet ensemble est construit comme une symphonie :
1er mouvement : Allegretto pastorale
2e mouvement : Andante Doloroso
3e mouvement : (Scherzo) Danse d'Anitra
4e mouvement : Alla marcia e molto marcato.

Cette succession de tempi alternés en fait une œuvre très cohérente sur le plan musical et tout à fait apte à être écoutée sans le support littéraire de l'argument, mais la connaissance de celui-ci ne peut qu'enrichir l'émotion.

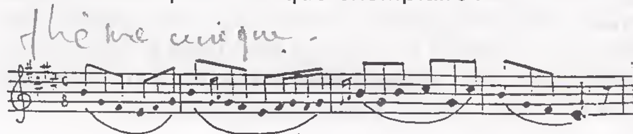
Le plan tonal de l'ensemble répond à un enchaînement logique :



L'instrumentation varie selon les mouvements, des cordes seules au grand orchestre romantique.

I – Morgenstimmung – Le matin

La traduction littérale est : impression, sentiment, humeur du matin. Ce prélude du quatrième acte doit annoncer un paysage rocailleux avec, à l'arrière plan, le désert nord-africain ! Oublions ce détail cocasse pour nous laisser bercer par cet allegretto pastorale en mi majeur dont l'unique thème est repris dans des tonalités variées avec une puissance croissante. Sa courbe mélodique fluide et ondulante se déroule sur une structure pentatonique exemplaire :

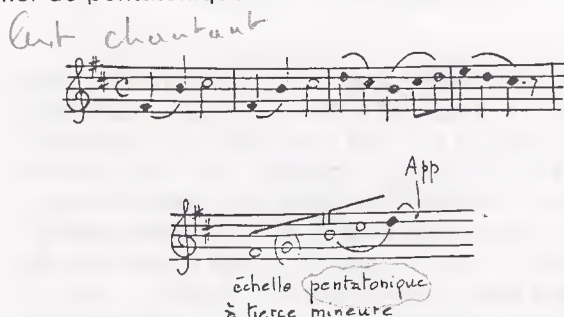


Enoncé à la flûte solo dans l'aigu, ce motif est repris mesure 5 au hautbois solo une octave au dessous et module mesure 8 en sol dièse majeur, dominante du relatif. Flûte et hautbois échangent à nouveau le thème dans cette nouvelle tonalité et concluent sur la dominante de mi majeur mesure 16. Remarquer mesure 11, 2e temps, un bel accord de quinte augmentée dont Grieg est particulièrement friand. Après un repos à la dominante (de la mesure 16 à 20), le thème réapparaît radieux en mi majeur, à l'unisson des cordes avec la nuance "forte" (lettre A mesure 21). Grieg a mentionné qu'à cet endroit de la partition il voyait le soleil percer à travers les nuages. Le thème est ensuite développé sous forme de marche modulante ascendante mesure 25 et suivantes. A la lettre B (mesure 30) un double "forte" souligne l'accord parfait de sol dièse majeur en de larges arpèges des cordes. Lettre C (mesure 38) une surprenante modulation en fa majeur donne un éclairage nouveau, puis lettre D mesure 46 en ré majeur. Par un accord altéré (mesure 49) le thème revient au cor solo en fa majeur, enveloppé par les arpèges des bois et les pizzicati des cordes. Un nouvel accord de quinte augmentée ramène habilement lettre E (mesure 56) le thème initial en mi majeur ; confié aux violoncelles doublés par le hautbois et le basson, dans la nuance m f, il s'éteint peu à peu. Les violons (mesure 64) puis la clarinette le reprennent pianissimo et tranquillo dans une harmonisation sensiblement différente. Suit (mesure 72), en guise de coda, une séquence imitative où se répondent des appels de cors et des chants d'oiseaux suggérés par les bois. Une mesure d'un silence mystérieux (76) prépare la cadence finale où, più tranquillo, le thème est repris une dernière fois par la flûte à laquelle répond le basson en écho. Un enchaînement d'accords cher à Grieg (6e degré – 1er degré) donne pour conclure le recueillement nécessaire à cette page bucolique et sereine.

Une synthèse peut conclure au plan suivant :
1ère partie (mesure 1 à 29) : exposition crescendo du thème de mi majeur à la dominante en passant par la médiante.
2e partie (mesure 30 à 55) : section modulante (fa majeur, ré majeur) nuance "forte".
3e partie (mesure 56 à 87) : retour au ton principal de mi majeur et à la nuance piano.
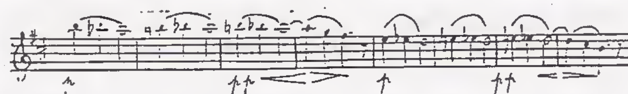
II – La mort d'Ase

Ce prélude de l'acte III est une page particulièrement poignante. Entièrement confiée aux cordes avec sourdine, cette marche funèbre se divise en **deux parties** nettement distinctes, comme les deux pentes d'un fronton : du début à la lettre A (mesure 25) une montée crescendo d'un premier thème que l'on pourrait qualifier de pentatonique dans le mode mineur :



Ce thème est en deux volets, le premier "ouvert" sur la dominante, mesure 4, le deuxième concluant sur la tonique de si mineur. L'ensemble est repris à la dominante en fa dièse mineur, dans la nuance m f (mesure 9 à 16), puis à nouveau mais une octave au-dessus en si mineur, les cordes étant divisées, dans la nuance "forte". Remarquer l'harmonisation différente du do dièse blanche du thème : accord parfait majeur de dominante aux mesures 1 et 2, accord de 7e altéré aux mesures 5 et 6 (la même harmonie se retrouve dans les séquences suivantes transposées aux mesures 13 et 14).

La deuxième partie (lettre A mesure 25) est une lente descente chromatique en deux périodes : la première, dans l'aigu, nuance piano ; la deuxième une octave au dessous, "più piano", prolongée par la répétition en augmentation de la cadence parfaite.



Toute la pièce est animée d'un rythme lancinant, comme de longs soupirs, appels déchirants dans la montée crescendo, apaisement et dernier souffle dans la descente diminuendo et morendo.

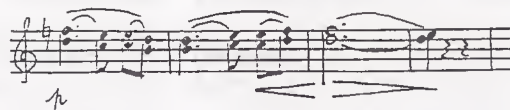
III – Danse d'Anitra

Nous nous en tiendrons à l'indication de la partition pour préciser qu'il s'agit d'une **mazurka**. Le tempo serait un peu rapide pour une valse, mais on pourrait penser à une jota. Seulement la mazurka appartient au vocabulaire conventionnel de la danse.

Ton principal : la mineur.
Mesure 1 à 6 : introduction.
1ère reprise de 16 mesures (7 à 22) : énoncé du thème "a" appuyé sur une incise dynamique avec anacrouse suivie d'une chute chromatique orientalisante qui aboutit au ton de la dominante.

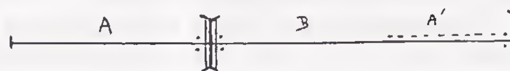


2e reprise (mesure 23 à 88) : elle nous conduit de la dominante de la mineur au retour dans le ton principal (mesure 66). Une cascade d'accords de neuvième mineure soutient un thème "b" plus langoureux que le premier (chanté à la tierce par des voix de femmes dans la musique de scène) :



Nous passons successivement de la mineur en ré mineur (mesure 31) puis en ré majeur (mesure 39). C'est dans cette dernière tonalité que reparaît le thème "a" avant d'être repris en mineur (mesure 49) ; puis l'incise en est exploité en canon entre premier violon et alto en trois marches modulantes (si bémol majeur mesure 53, sol majeur mesure 57, mi mineur mesure 61 pour aboutir au retour du thème complet au ton principal de la mineur mesure 69.

La structure de ce mouvement correspond à la forme binaire élargie selon le schéma suivant :



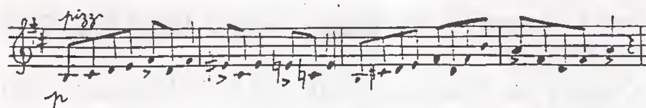
L'instrumentation fait appel uniquement aux cordes divisées, souvent avec sourdine. Un triangle cristallin ajoute une touche orientale.

IV – Dans la halle du Roi de la Montagne

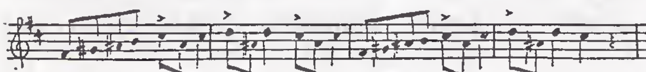
Dans son livre sur Edvard Grieg, John Horton écrit : "Dans le Hall du Roi de la Montagne (pour utiliser le titre

familier) est un halling diabolique. Même dans sa version purement instrumentale (la version scénique comporte un chœur), c'est un tour de force d'écriture monothématique et cumulative, que le Boléro de Ravel portera, un demi-siècle plus tard, au niveau suprême de virtuosité". (pp 187 et 188). Le halling est une danse nationale norvégienne à deux temps sur un tempo rapide. Dans la pièce, les trolls poursuivent Peer Gynt jusque dans l'antre inquiétant du Roi de la Montagne et menacent de le tuer en criant à la lettre D mesure 74 : "Tue-le ! Tue-le !".

L'effet saisissant engendré par ce dernier mouvement est dû à son ostinato rythmique, sa progression orchestrale, et la dynamique des nuances qui vont du pianissimo des premières mesures au triple "forte" des dernières. Le thème unique de quatre mesures est répété 18 fois (plus 2 fois tronqué dans la coda). Il circule aux différents pupitres de l'orchestre romantique au grand complet et oscille entre le ton de si mineur forme modale, avec le la bécarre comme soustonique :



et sa reprise sur la dominante fa dièse, qui apparaît moins comme une modulation au ton de fa dièse majeur que comme une référence à la forme mélodique ascendante de si mineur, justifiant le ré bécarre :



Cette équivoque tonale n'est pas sans contribuer à l'atmosphère inquiétante de la scène. (Cette absence de modulation renforce la comparaison avec le Boléro de Ravel).

On peut distinguer trois grandes parties (**A A B**) dans ce mouvement.

A – Mesure 1 à 49 : le thème est partagé entre les violoncelles et les contrebasses en pizz. d'une part auxquels répondent d'autre part les deux bassons dont le caractère évoque *L'Apprenti sorcier* de Paul Dukas. A la mesure 26 (lettre A) le dialogue s'instaure un peu plus véhément entre les violons et la clarinette doublée du hautbois sur ponctuation en sauts d'octave des cordes graves doublées des bassons et des contretemps des cors. Les mordants et les gruppettos des altos ajoutent un murmure sarcastique.

A – La deuxième section, più vivo, (lettre B mesure 50) oppose dans un double "forte" trois masses orchestrales : les cordes jouent le thème en trémolos de doubles croches, les cuivres et la percussion scandent les quatre temps de la poursuite inexorable, et les bois, par leurs mordants en contretemps, traduisent les cris de persécution et atteignent un paroxysme à la mesure 74.

B – C'est ici que commence la troisième section, sorte de coda au cours de laquelle s'enchaînent les cadences parfaites sur la chute du thème, interrompues par les coups assénés sur le pauvre Peer Gynt.

Par cette pièce, la première suite s'achève avec une violence toute théâtrale mais propre à conclure en puissance, ce qui provoque généralement les applaudissements.

*
* *

Plus d'un siècle après sa création, cette musique a gardé toutes ses qualités de fraîcheur pour des oreilles non saturées. Œuvre d'un romantisme pittoresque, elle allie la franchise des thèmes de structure populaire à la justesse d'une harmonisation colorée mais non pas sophistiquée. Pas de contrepoint touffu ni de développement bavard ; une grande économie de moyens malgré une palette orchestrale savoureuse, toutes ces caractéristiques font de *Peer Gynt* un grand classique du romantisme.

Alain Lieuze

"Ce n'est que par l'éducation musicale que nous arriverons à aimer la musique, à l'aimer et à la comprendre, car on ne peut l'aimer si on ne la comprend pas."

Ernest REYER.

György LIGETI

LUX AETERNA

(pour choeur mixte à 16 voix a cappella)

par **Gérard DENIZEAU**
Professeur à PARIS IV et au C.N.E.D.

Partition

Gemischter Chor a cappella – Editions Peters – Nr 5934 – 1968 (Henry Littolf) (Le prix très modique de cette partition, même pas une place de cinéma, nous autorise à vivement en suggérer l'acquisition, d'autant plus que la lecture en est d'une incomparable facilité et la présentation d'une parfaite clarté).

Sources bibliographiques

Ursula Stüzbecher : *Werkstattgespräche mit Komponisten* (Ligeti, pp. 32/45) – Ed. Gering, Köln, 1971.
Ove Nordwall : *György Ligeti, eine Monographie* – Ed. Schott, Mainz, 1971.
Gottwald Clytus : *Lux aeterna, ein Betrag zur Kompositions technik Ligetis*, in *Musica* XXV/I (février 1971).

Pour le candidat au baccalauréat, ces sommaires indications bibliographiques n'ont qu'une valeur documentaire annexe. Leur mise à contribution suppose une bonne pratique de la langue allemande et les aspirants bacheliers ne disposeront pas souvent du niveau musicologique nécessaire à leur féconde exploitation. Néanmoins, leur intérêt reste grand : en 1971, Ligeti parvient au faite de sa gloire, et les musicologues que nous citons saluent cette réussite, tout en s'interrogeant, avec compétence et clairvoyance, sur la nature de l'oeuvre et la position du compositeur. Recueilli par U. Stüzbecher, le discours de Ligeti parait aussi marginal que son itinéraire. La monographie de Nordwall, bien qu'ancienne, demeure une référence, par son intelligence et sa clarté. L'analyse de Clytus intéressera surtout les techniciens. C'est dire qu"elle ne répond pas aux critères régissant aujourd'hui l'épreuve optionnelle du baccalauréat, ces mêmes critères qui nous interdisent, ici, la présentation d'un commentaire trop complexe.

Sources discographiques

Clytus Gottwald – Schola Cantorum Stuttgart – CBS 60026
Helmut Franz – Chor NDR Hamburg - DGG 419 475 2
William Sternberg – Orch. symph. de Boston - (avec *Les Planètes* de Holst)
(SDC 30/86215) DGG 419 475 1 (C.D.)
2001, Odyssée de l'Espace (SDC 12/05152) Polydor 831 068 2 (C.D.)
2001, Odyssée de l'Espace (SDC 12/04792) CBS 70275 (C.D.)
Disque du Baccalauréat 1992. Référence : EMI 764 099 L.P. 1 - Laser 2 - cassette 4

Sur l'écran (de préférence géant), le docteur Heywood Flood, l'un des héros du film, quitte une station lunaire à bord d'un astronef de poche et se dirige vers un autre site de notre satellite. Sa mission : identifier un étrange monolithe, dressé comme une inquiétante sentinelle, signal troublant d'une vie jusque là ignorée, développée dans une autre région de l'univers.

C'est à cet instant que se découvrent les premiers symptômes d'une singulière genèse sonore. Il importe peu que le spectateur identifie le *fa* imperceptible qui s'étend à toutes les voix, qu'il reconnaisse le genre musical mis en place (choeur mixte à cappella), qu'il note les étagements harmoniques (parfois très simples), qu'il relève les pôles "tonals" (*fa, la*) qu'il entende les glissements harmoniques, les variations d'intensité, les entrées du canon, l'obstination de certaines figures rythmiques, etc. Tout cela est seulement affaire de technique (au demeurant bien peu redoutable) et ne révèle rien de la magie qui s'opère.

Car c'est de magie qu'il nous faut parler. Un étrange tissu sonore s'est créé, statique et mouvant, qui semble sourdre des espaces infinis : les silences y

créent de vertigineuses béances, les clusters renvoient aux amas stellaires ou galactiques et la déstabilisation de plans sonores apparemment immobiles dresse l'équivalence sonore de la voûte céleste (dont le caractère figé n'est qu'illusion). Jusqu'aux phénomènes d'oscillation et de vibration qui s'apparentent aux scintillements des étoiles.

Cette séquence s'inscrit vers le début d'un film particulièrement marquant à son époque, ***2001, Odyssée de l'espace***, signé par Stanley Kubrick. Et l'étrange fragment musical, d'un effet si réussi, n'est autre que ***Lux aeterna*** de György Ligeti. György Ligeti dont Kubrick utilise aussi le *Requiem* et *Atmosphères*. Pour un compositeur contemporain, l'occasion était inespérée; Ligeti y gagna une petite fortune, une diffusion considérable et une immense réputation.

Louons les choix de Kubrick; sans trop solliciter le texte et suggérer que ***Lux aeterna*** évoque l'au-delà métaphysique, force est de convenir que peu de musiques eussent si bien imagé les contrées inconnues de l'univers et, simultanément, leur extraction des ténèbres. Tout aussi légitimes et efficaces se révèlent, par ailleurs, les autres options musicales du film, de Richard Strauss *(Ainsi parlait Zarathoustra)* à Johann Strauss *(Le Beau Danube bleu)*, en passant par Khatchaturian *(Gayné)*.

Lux aeterna présente ainsi le cas, absolument exceptionnel, d'une oeuvre musicale récente jouissant d'une popularité qui déborde largement l'univers des musiciens et des mélomanes et invite à une triple découverte : celle de la musique d'aujourd'hui (en l'occurrence religieuse, ce qui ajoute à la singularité du phénomène), celle de l'imaginaire collectif dont elle se fait la trace analogique, celle enfin de Ligeti lui-même, incarnation exemplaire d'un concept que les dernières années ont gravement altéré, le compositeur contemporain.

I – György Ligeti (1923) 2006

A bien des égard, la carrière de Ligeti offre des parallèles avec celle de Penderecki. Les deux musiciens connaissent Webern (voir les traces de dodécaphonisme dans le *thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima*), mais font le choix de l'expressivité et de l'indépendance; dans les festivals de musique contemporaine, ils recueillent l'approbation des techniciens et l'approbation du public. Leur discours théorique inclut volontiers des éléments extra-musicaux; enfin, en dépit de contacts assidus et féconds avec leurs homologues allemands, italiens ou français, ils ont si bien conservé leur originalité que leur musique s'identifie immédiatement, ce qui ne constitue par un mince mérite.

Ligeti a travaillé en Hongrie (patrimoine musical européen, folklore, Bartok), puis en Allemagne (Westdeutscher Rundkunf de Cologne, cours d'été de Darmstadt); il a assimilé les lois du sérialisme, celles de la polyphonie, et s'est attaché à découvrir, au coeur même du matériau sonore, le secret d'une nouvelle unité structurelle. Hasard et amateurisme n'ont pas ici droit de cité.

Fils de Sandor Ligeti, employé de banque devenu économiste, et de Ilona Somogyi, oculiste, György Ligeti vient au monde à Dicsözentmàrton (Transylvanie roumaine, auparavant hongroise), le 28 mai 1923. En 1929, sa famille s'intalle à Cluj; il y découvre le théâtre lyrique et y acquiert ses premiers rudiments solfégiques. Ce n'est qu'à l'âge de quatorze ans qu'il débute véritablement sa formation musicale, choisissant le violon, puis le piano; il est à observer que cet apprentissage instrumental s'accompagne immédiatement, et en dépit d'importantes lacunes théoriques, d'essais compositionnels. Inscrit au Conservatoire de Cluj (devenue Kolozsvàr, du fait des circonstances historiques, en 1940) de 1941 à 1943, il fréquente les classes de compositions, orgue et violoncelle. De cette époque datent les premières compositions, lieder, morceaux pour piano, musique de chambre. Incorporé en janvier 1944 dans le Service de travail obligatoire de l'armée hongroise, il doit sa survie à l'écrasement des troupes nazies par l'armée soviétique. Son père et son frère, hélas, n'auront pas cette chance : en 1945, ils disparaissent dans les camps de Bergen-Belsen et Mauthausen.

De 1945 à 1949, Ligeti est élève à l'Académie Franz Liszt de Budapest et compose abondamment pour voix, pour piano, montrant déjà sa prédilection pour la complexité rythmique et la dissonance expressive. C'est en 1949 qu'il se penche sur le folklore de Transylvanie, recueillant quelques centaines de chants populaires. De 1950 à 1956, il enseigne à l'Académie Franz Liszt; soutenu par Zoltan Kodaly, il donne libre cours à son imagination dans une oeuvre aussi remarquable que le quatuor à cordes *Métamorphoses* (1953/1954), encore sous l'influence de Bartok, mais déjà caractéristique par ses agrégats polytonals et la marche en canon des voix.

En 1956, le compositeur découvre la musique de Stockhausen; en décembre, il quitte Budapest pour Vienne, obtient une bourse qui lui permet de travailler, dès février 1957, au Studio de musique électronique de Cologne. Avec une rapidité déconcertante, il assimile la leçon de Webern, et les découvertes de l'avant-garde européenne (Stockhausen, Boulez, Nono, Berio, Maderna, Kagel, Pousseur). Chargé de cours à Darmstadt en 1959, invité à enseigner la composition à Stockholm en 1961, Ligeti connait un premier succès important avec la création d'*Apparitions* à Cologne, en 1960. C'est, pour lui, le début d'une prodigieuse décennie, marquée par de retentissantes premières : *Atmosphères* (1961, Donaueschingen), *Volumina* (1962, Brême), *Aventures* (1963, Hambourg), *Requiem* (1965, Stockholm), *Nouvelles aventures* (1966, Hambourg), *Lux aeterna* (1966, Stuttgart), *Concerto pour violoncelle et orchestre* (1967, Berlin), *Lontano* (1967, Donaueschingen), *Ramifications* (1969, Berlin), *Kammerkonzet* (1970, Berlin). Les récompenses et les honneurs s'accumulent et sa réputation devient mondiale.

La décennie suivante, moins spectaculaire, reste féconde. Ligeti oeuvre à une émancipation sans précédent de la mélodie et tire des principes polyphoniques une conception absolument neuve de la polymétrie. Il écrit pour grand orchestre (*San Francisco Polyphony* - 1973/1974), pour choeur, piano, formations de chambre. L'ouvrage le plus connu demeure son opéra *Le Grand Macabre*, terminé en 1977, d'après la pièce de Michel de Ghelderode, *La Balade du Grand Macabre* (1934). L'argument en est à la fois très simple et très étrange : Nekrotzar, le Grand Macabre, arrive dans un village, Breughelland, et y annonce la fin prochaine du monde; bouffon et tragique, il devient l'objet de la risée publique et meurt un soir de beuverie ! Jarry n'est pas très loin, mais les passages lyriques font parfois passer le souffle du merveilleux dans cet univers de farce grinçante et tendue. La narration y compense une discontinuité délibérée du discours musical, accentuée par un parti-pris de fausses citations. Il est difficile de parler ici d'une véritable réussite, le caractère démonstratif de l'ensemble provoquant parfois une certaine monotonie.

De 1978 à 1982, Ligeti semble hésiter, ne conduit aucun projet d'envergure à terme. Mais, dès 1982, les trois *Fantaisies pour choeur*, d'après Hölderlin démontrent la fécondité de cette pause. Suivent les *Trois Etudes hongroises pour choeur*, puis le très attendu et très souvent remanié *Concerto pour piano*. Il est bien malaisé de porter un jugement sur la dernière période de Ligeti. Nombreux sont les jeunes compositeurs qui se sont récemment dressés contre l'écrasante génération des années vingt et, de Boulez à Stockhausen, de Xenakis à Ligeti, bien des gloires affirmées subissent le vent de cette contestation. Le temps jugera.

II – Le Requiem / Lux aeterna

Le Requiem est la messe pour les morts. "Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis" (Seigneur, donne-leur le repos éternel; et que brille pour eux la lumière perpétuelle).

Dans l'histoire de la musique, les plus belles réussites sont dues à Mozart, Verdi, Brahms, Fauré, mais le chef-d'oeuvre de Berlioz reste probablement insurpassé.

Liturgiquement, le Requiem se situe entre la Messe du Commun et la Messe votive. Les différentes formules en sont immuables quant aux parties chantées, mais le nombre et la nature des Oraisons, Epîtres et Evangiles peuvent être modifiés. Relativement à la Messe du Commun, plusieurs suppressions sont à noter : le Gloria, l'Alleluia, le Credo, etc. La formule initiale du Requiem est tirée du quatrième Livre d'Esdras.

Le ***Requiem*** de Ligeti demande un énorme effectif : une soprano, une mezzo-soprano, deux choeurs (groupant au moins 180 chanteurs) et un orchestre considérable. Il semble souvent évoluer en clusters compacts, et le compositeur exige des intervalles inférieurs au demi-ton. L'immobilité apparente des lourdes trames sonores est troublée par une infinité de mouvements internes autonomes, ce qui est particulièrement sensible dans le Kyrie. Le texte liturgique, à peu près inaudible, a subi quelques sérieuses amputations, Ligeti ayant divisé son oeuvre en quatre volets : Introïtus/Kyrie/De die Judicii sequentia/Lacrimosa. L'Introïtus est caractérisé par l'ampleur des clusters chromatiques tandis que le travail sur des intervalles déterminés et identifiables est nettement perceptible dans le Kyrie. Le passage le plus émouvant de l'oeuvre se situe peut-être dans le Lacrimosa, lorsque les deux solistes évoluent en accords parfois consonants (degrés de l'accord de quinte, mais sans références tonales) sur le flou immense des clusters orchestraux.

Lux aeterna n'appartient pas au *Requiem*, le compositeur ayant décidé d'en faire une page

autonome. Dans la monographie de Ove Nordwall (voir bibliographie, p. 78), Ligeti en évoque la genèse : "Une nouveauté pour le catalogue des compositions : subitement, j'ai écrit un choeur a cappella "Lux aeterna", pour seize voix mixtes. C'était une commande privée inattendue du Dr. Clytus Gottwald, directeur de la Schola Cantorum de Stuttgart (je ne le connais pas personnellement, mais il m'a écrit de façon très amicale,...) (...) Pour ce qui est de la technique de composition, le morceau est proche de l'Introïtus et du Lacrimosa du Requiem; on y trouve un tissu polyphonique complexe (selon le principe du canon) mais, simultanément, la construction en est harmonique, reposant sur des combinaisons d'intervalles déterminés (la quarte avant tout, divisée en seconde majeure et tierce mineure) qui sont les "piliers" du morceau (...) Ce n'est ni de la musique tonale, ni de la musique atonale, les "cadences" harmoniques sont essentielles formellement mais n'ont aucune signification tonale. Avec ce morceau, le principe de la composition en "total chromatique" est dépassé." (traduction/texte original en allemand).

Le texte latin est issu de la ***Missae defunctorum*** :

Lux aetérna lúceat eis, Dómine
Cum Sanctis tuis in aetérnum : quia pius es
Réquiem aetérnam dona eis, Dómine : et lux perpétua luceat eis
Cum Sanctis tuis in aetérnum : quia pius es

(Que la lumière éternelle brille pour eux, Seigneur)
(Avec tes Saints dans l'éternité : parce que tu es plein de miséricorde)
(Seigneur, donne-leur le repos éternel; et que brille pour eux la lumière perpétuelle)

III – Présentation et analyse de l'oeuvre

A – Présentation générale

Date de la composition : 1966
Age du compositeur : 43 ans
Dédicace : à la Schola Cantorum de Stuttgart et à son directeur Clytus Gottwald
Création : 2 novembre 1966, Schola Cantorum de Stuttgart, direction Clytus Gottwald
Effectif : choeur mixte à 16 voix (solistes ou non), a cappella (4 sopranos, 4 altos, 4 ténors, 4 basses).
Mesure unique : 4/4
Nombre de mesures : 126 (les 7 dernières sont silencieuses)
Note la plus haute : (soprano)
Note la plus basse : (basse)
Intensités : de ppp à ff
Mouvement : Sostenuto molto calmo ♩ = 56

La marche asynchrone des voix et la fusion des hauteurs en calmes "clusters" s'imposent très vite comme les marques distinctives de l'oeuvre. C'est de l'intérieur que semblent venir les constantes et imperceptibles modifications de la trame. De ce fait, les paroles latines n'offrent que de très incertains repères, d'autant plus que de longues tenues diluent les voyelles tandis que la non-articulation imposée de certaines consonnes (s, t) ruine leur valeur de jalon. Surgi du néant "comme venant de loin", le morceau s'éteint progressivement, retournant au silence d'où il est venu, comme la trace lumineuse d'un objet céleste précaire.

Pour obtenir l'unité du discours, Ligeti retrouve l'ancien procédé de l'Ars nova, la ***talea***, dont il a soigneusement étudié les effets dans la *Messe Notre-Dame* de Guillaume de Machaut. La talea est une séquence rythmique obstinée qui impose sa règle à la mélodie, indépendamment des hauteurs utilisées. Cependant, le compositeur s'accorde une marge de liberté inconnue au XIVe siècle et provoque de si complexes superpositions que le caractère mécanique du procédé disparaît complètement. Dans *Lux aeterna*, la talea doit être comprise comme un levier de commande sur le matériau sonore, un système de contrôle pour le compositeur; elle n'est pas susceptible de surcroît expressif.

Ainsi que l'écrit lui-même Ligeti, l'usage privilégié de la seconde majeure et de la tierce mineure, intervalles constitutifs de la quarte, autorise le dépassement de la composition avec le "total chromatique". C'est pourquoi, dans *Lux aeterna*, le cluster s'efface au profit de l'agrégat à forte tendance diatonique. Un excellent exemple en est fourni à la mesure 61 **(lettre E)**, sur l'attaque, pianissimo, du mot *Requiem* : sopranos et basses donnent le *sol* à l'octave ainsi que les altos 3/4 et le quatrième ténor, tandis que les altos 1/2 font entendre le *si bémol* et le *do*; soit l'agrégat *sol si/bémol/do* (tierce majeure plus seconde mineure). Aussitôt après, apparaissent le *fa dièse* (sopranos 3/4, mesure 62), le *la* (basses 2/3 et ténor 4, mesure 62) et le *mi* (sopranos 3/4 à nouveau, mesure 63) qui reconstituent le même dispositif transposé. Peut-être faut-il ici évoquer Bartok, apôtre de la gamme dite acoustique (*si bémol, do, ré, mi, fa dièse, sol*) propre à écarter tout danger d'alanguissement mélodique. Néanmoins, la combinaison seconde majeure/tierce mineure appartient en propre à Ligeti. Longtemps après *Lux aeterna*, il en usera comme du sésame d'univers

inexplorés, au point qu'on se fait un jeu d'en découvrir l'exploitation dans nombre d'oeuvres ultérieures.

Une lecture attentive de la partition démontre ce refus du chromatisme intégral (celui de la tonalité ressortit à l'évidence) mais suggère aussi la prise en compte des données acoustiques naturelles. Dans le passage le plus touffu, le total des sons ne doit pas être considéré comme un agrégat chromatique défectif, mais comme la fusion de deux éventails d'harmoniques soigneusement arrangés en fonction de leur pouvoir vibratoire. Il faut se rappeler à cette occasion le stage de Ligeti au Studio de musique électronique de Cologne. D'ailleurs, pour en revenir au très simple agrégat de quarte utilisé par le compositeur, tous les pianistes auront pu vérifier, en le disposant dans le registre aigu, son analogie avec le tintement d'une clochette.

Le retour de certaines hauteurs (le *fa*, puis le *la*, voire le *sol*) indique les grands axes de construction et provoque l'émergence de paliers, complètement étrangers à la tonalité, mais assez proches des tenues répétitives qui caractérisent la polyphonie médiévale. Au total, *Lux aeterna* semble procéder de l'insaisissable, offre la même immatérialité qu'un fragile halo lumineux. Ceci constaté, il est loisible de demander à l'analyse un éclaircissement quant aux moyens mis en oeuvre. Puisqu'il ne saurait être question d'exiger des élèves de terminale une sûre intelligence des modes de composition contemporains, nous ne relèverons que les principes les plus éclairants et les procédés les plus apparents.

B – Eléments d'analyse

"La Forme"

Au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, les problèmes formels assaillirent les jeunes compositeurs, provoquant un effort gigantesque de réflexion : à quoi bon la généralisation des principes sériels, le développement de la lutherie électro-acoustique et la multiplication des centres expérimentaux, si l'on négligeait la recherche des formes nouvelles, c'est-à-dire des formes aptes à réaliser l'unité d'un discours tenu dans une langue neuve ?

Aujourd'hui, les résultats de cette réflexion peuvent décevoir l'amateur de musique contemporaine trop pressé, tant il est vrai que la complexité extrême de nombreux schémas adoptés les rend inopérants dans le même temps que la pauvreté choquante d'autres options semble dresser le constat de l'échec. Cette situation n'inquiètera que ceux qui croient à la linéarité de l'histoire des formes. Dans l'immédiat, la patience est de mise. Ligeti n'est pas au centre de ce débat. Beaucoup moins formaliste que nombre de ses confrères, c'est dans le matériau en soi qu'il cherche le principe d'unité. *Lux aeterna* suggère le parti-pris d'un déroulement continu, en rapport étroit avec le titre (la lumière naît progressivement, se trouble lorsque les agrégats se resserrent, irradie aux instants limpides – unissons, octaves, accords –, s'anéantit peu à peu pour disparaître dans le silence terminal). Cependant, *Lux aeterna* est avant tout un *texte* animé par la musique. Il n'est pas vraiment surprenant de constater que la forme musicale se plie aux lois du Verbe Sacré; les quatre parties qui forment la structure générale correspondent aux quatre versets traités. L'étude des "états harmoniques" (en l'occurence, l'accord dominant de quarte) et de leur évolution accrédite cette hypothèse, ainsi que le montre le tableau suivant :

Ier Partie – Texte : "Lux aeterna luceat eis, Domine"
Mesures : 1 à 40
Etat harmonique dominant : *mi/fa/la*
Evolution : du *fa* unisson au *la* octave

IIe Partie – Texte : "Cum Sanctis tuis in aeternum, quia pius es"
Mesures : 40 à 60
Etat harmonique dominant : *fa/dièse/la/si*
Evolution : vers l'état harmonique de la troisième partie

IIIe Partie – Texte : "Requiem aeternam dona eis, Domine"
Mesures : 60 à 90
Etat harmonique dominant :
sol/si bémol/do
Evolution : vers *mi/sol/la*

IVe Partie – Texte : "et Lux perpetua luceat eis"
Mesures : 90 à 126
Etat harmonique dominant :
fa dièse/la/si
Evolution : du *si* octave à (*ré*) *fa, sol*

On observera la symétrie relative des Parties I et IV, et l'équilibre général des proportions. La tradition semble donc respectée. Sur le papier ! Car à l'audition, l'inintelligibilité du texte, le flou des agrégats et l'analogie des états harmoniques brouillent considérablement la structure, n'offrent le secours d'aucun figuralisme, d'aucun développement, et

suggèrent le choix d'un continuo paisible. Expressif en soi, le matériau tend, également en soi, à l'unité. Le rapport texte/musique relève ici de la tautologie.

Première partie : mesures 1/40

Rares sont les partitions qui offrent dès les premières mesures un éventail aussi complet d'informations (Exemple 1).

Se découvrent d'emblée quelques fondements immuables : le tempo (sostenuto molto calmo, ♩ = 56), la mesure (4/4), l'écriture en canon (mélodique, non rythmique), la répartition régulière des diverses propositions métriques (triolets ou quintolets), la progression asynchrone des voix, la densité d'une trame qui "verticalise" les lignes, la suggestion originale du climat "wie aus der Ferne" (Comme venant de loin), l'exigence d'une entrée presque imperceptible des voix ("stets *sehr* weich einsetzen", débuter toujours *très* doucement) que l'on retrouvera à l'ouverture des trois autres parties.

La nuance pp dominera par ailleurs l'ensemble de l'oeuvre tandis que les premiers mouvements mélodiques (du *fa* au *mi* et retour en *fa*) anoncent une progression mélodique sur faibles intervalles. On relèvera enfin l'indication, fondamentale, du compositeur, en bas de page (non visible sur l'Exemple 1) : "stets volkommen akzentlos singen : die Taktsriche bedeuten keine Betonung" (ne faire intervenir aucun accent dans le chant : en ce qui concerne l'accentuation, les barres de mesure n'ont aucune signification).

Ne manquent à ce début que les voix d'hommes; ce n'est qu'à la fin de la 24e mesure qu'entre le premier ténor, à l'instant même où le premier soprano et le premier alto entonnent le *la* terminal de la mélodie. Ce *la* est doublé progressivement par les

♩ = 56, SOSTENUTO, MOLTO CALMO, „WIE AUS DER FERNE" * György Ligeti, 1966
"FROM AFAR" *

Sopr. 1-4: stets sehr weich einsetzen / *all entries very gentle*
pp sempre

Soprani 1 2 3 4: Lux lux lux ae - ter-

Alt 1-4: stets sehr weich einsetzen / *all entries very gentle*
pp sempre

Alt 1 2 3 4: Lux lux lux ae - ter-

Exemple 1

quatre voix des ténors, pp et dans leur registre le plus aigu, ce qui contribue à l'extrême discrétion de leur intervention. il est à observer que cette entrée du ténor coïncide avec la progressive disparition du *fa* initial; l'affirmation montante du *la* (note unique à la mesure 26) provoque la première véritable mutation de l'état harmonique et matérialise la coexistence du vertical et de l'horizontal. L'émergence du *i* (*eis*) à la mesure 33 et la suppression exigée du *s* et du *t* finissant "eis" et "luceat" intensifient l'apparition de la lumière (équivalence sonore fournie par le *la* octavié).

Les mesures 37/39 (lettre B) forment à la fois l'épilogue de cette première partie et le prélude de la seconde. Si l'on excepte la tenue du second ténor, élément de liaison, seules les trois premières basses sont sollicitées (*quasi legato* avec ce qui précède, demande le compositeur). "Falsetto quasi eco", ppp, elles énoncent homorythmiquement et intelligiblement le premier *Domine* (le second, nous le verrons, sera tout aussi clairement perçu par l'auditeur; comment ne pas songer ici à l'obstiné "Laudate Dominum" de la *Symphonie de Psaumes* de Stravinsky, et surtout au poignant "O God" du *Poème électronique* de Varèse ?). L'état harmonique qu'elles établissent (*fa dièse, la, si*) dominera toute la seconde partie.

Seconde partie : mesures 40/60

Tandis que l'accord des basses s'éteint *morendo*, les quatre ténors entrent simultanément "unmerklich" (insensiblement) sur le *fa dièse*, première note de la mélodie du canon appelé à se dérouler. L'entrée, également simultanée et "unmerklich" des basses se produit à la mesure 47, les voix féminines restant exclues de cet épisode.

Troisième partie : mesures 61 à 90

Probablement le volet le plus riche et le plus complexe de l'oeuvre. L'étude des paramètres du langage le confirmera, mais la structure formelle est assez explicite à cet égard : il y a, en fait, superposition de trois univers sonores pour cette célébration du "Requiem". Les sopranos déroulent un canon au-dessus des altos qui procèdent également par imitation, mais sur un bref motif obstiné, tandis que basses et ténors poursuivent le processus engagé dans la seconde partie sur les mots "in aeternum quia pius es". La partie des altos retient l'attention, non seulement par son caractère de "color" (pour user d'une terminologie en rapport avec la talea), mais aussi pour sa présentation du nouvel état harmonique (*sol, si bémol, do*), quarte constituée d'une tierce mineure et seconde majeure.

C'est également dans cette troisième partie que l'on entend les agrégats les plus fournis; à cet égard, il faut se reporter aux propres déclarations de Ligeti (cf l'ouvrage d'Ove Nordwall) quant à l'utilisation de données acoustiques complexes conduisant à l'émission simultanée des sons harmoniques supérieurs et inférieurs de notes différentes. Ainsi trouve-t-on, peu après le début de cette troisième séquence, l'arrangement horizontal et vertical d'une sélection d'harmoniques inférieurs de *sol* et supérieurs de *do*. A Cologne, Ligeti a pu éprouver l'étrange dureté métallique de telles options, et il les met ici au service d'une esthétique de l'insolite.

Mesure 80, les voix de femmes disparaissent. Un remarquable étagement des entrées conduit ténors et basses vers le grand unisson de la mesure 85, un *mi* radieux qui précède le second "Domine", énoncé dans le registre très grave par les basses, sur l'état harmonique *mi, sol, la* (c'est-à-dire le même que pour le premier "Domine", mais deux octaves et une seconde plus bas). En glissant imperceptiblement, les trois syllabes du mot sacré évoluent sur trois accords (*mi, sol, la/mi, fa dièse, la/ré dièse, fa dièse, la dièse*), le troisième ouvrant la quatrième et dernière partie. Ce second "Domine", comme le premier, a donc valeur d'épilogue, de transition et de prélude.

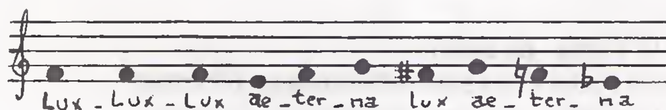
Quatrième partie : mesures 90 à 126

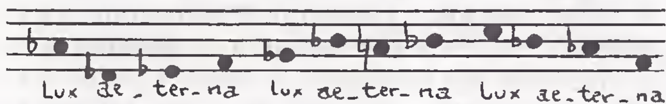
Les altos entonnent l'incipit du nouveau canon. Ténors et sopranos les rejoignent soudain sur le *si* vertical de la mesure 94, illustration convaincante de la "lux perpetua" dont les basses produisent le doux écho à partir de la mesure 101. Le dernier accord de quarte (*ré, fa, sol*) est donné par les basses et altos, mesure 114. Le *ré* disparaissant, c'est une très longue tenue du *fa* – avec *sol* ajouté – qui mène au silence terminal, ce silence que Ligeti a matérialisé par sept mesures vides.

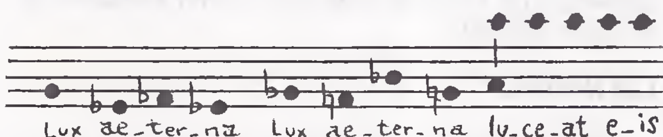
"Le langage"

Les hauteurs

Le principe essentiel demeure, nous l'avons vu, la verticalisation d'un discours fondamentalement polyphonique. La nature de la mélodie est évidemment déterminante à cet égard. Observons celle de la première partie (Exemple 2).



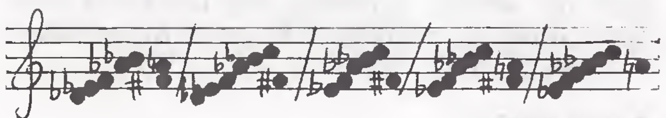


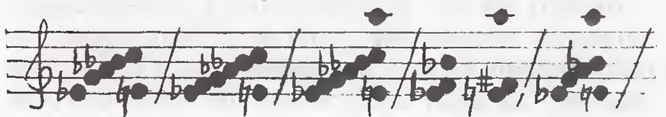


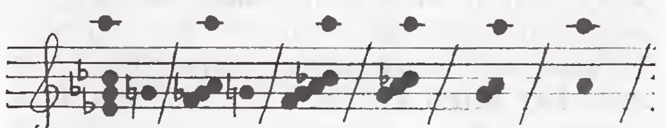
A relever : l'écrasante domination de l'intervalle de seconde (10 mineures et 10 majeures contre 3 tierces mineures, 3 tierces majeures, 2 quartes et 1 quinte), les unissons du début et de la fin sur *fa* et *la* (avec saut d'octave) et la faiblesse de l'ambitus. Le canon ne réserverait guère de surprises s'il était aussi strict rythmiquement que mélodiquement; tel n'étant pas le cas, nous découvrons, pour la première partie, une succession de 26 superpositions harmoniques (Exemple 3) autorisant plusieurs conclusions :











1°) La marche du *fa* au *la* apparait clairement, le premier disparaissant peu à peu tandis que le second s'impose irrésistiblement.

2°) L'état harmonique *mi bémol, fa, la bémol/mi, fa dièse, la,* demeure ambigu.

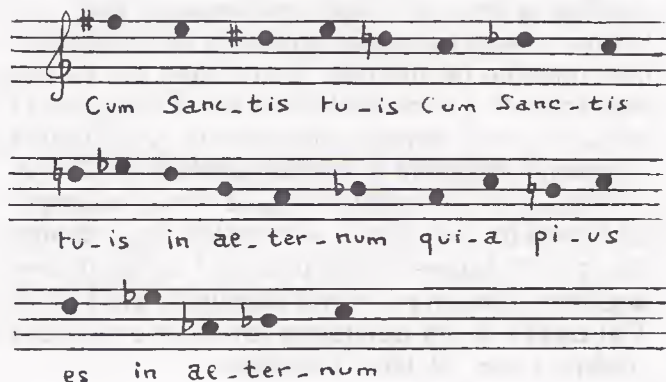
3°) Bien qu'aérés, les agrégats sont toujours caractérisés par la présence d'au moins un demi-ton chromatique.

4°) Les seuls sons défectifs sont le *ré* et le *si;* nous avons signalé plus haut le rôle éminent de ces deux notes dans la dernière partie (unisson, très longue tenue), nouvelle démonstration des principes d'équilibre de Ligeti.

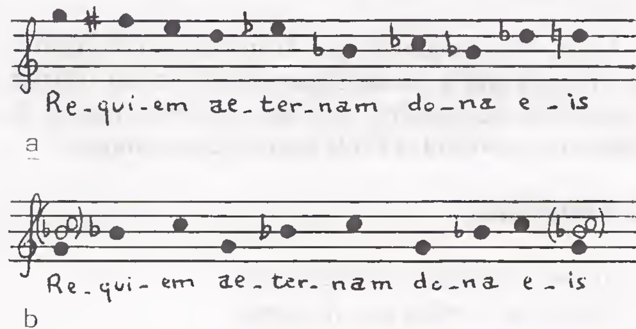
N.B. C'est en jouant successivement et fréquemment les exemples 2 et 3 que l'on acquerra une maîtrise satisfaisante du matériau mis en oeuvre par Ligeti. Attention cependant à l'effet produit au piano : les dissonances y sont très dures et la non-tenue des sons dénature leur arrangement. L'orgue, l'harmonium, le simple guide-chant sont préférables. Dans le cadre d'un cours, il est possible d'en prévoir l'exécution vocale (si l'on dispose d'excellents lecteurs) ou instrumentale (ambitus idéal pour la flûte à bec) : en ce cas, il ne faudra pas hésiter à prolonger la durée de chaque agrégat.

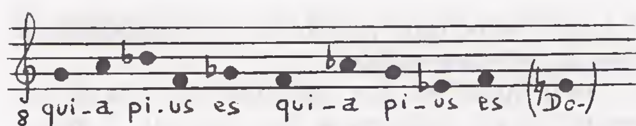
Mélodies des autres parties, en canon (Exemple 4) :

IIe Partie



IIIe Partie

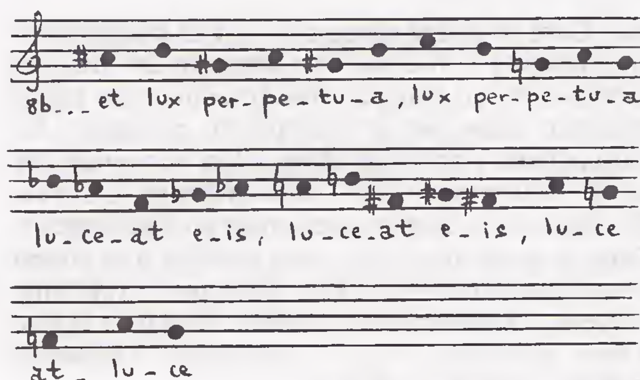




c

a : sopranos – **b** : altos – **c** : ténors/basses

IVe Partie



Les durées

Sans revenir sur le principe (très librement utilisé) de la talea, deux options peuvent être mises en exergue, la tenue et la figure rythmique de base. Les longues tenues tendent à l'unification tant horizontale que verticale du discours. Leur durée est parfois remarquable : le *ré* final des basses est tenu 13 mesures, soit environ une minute. Les figures rythmiques obéissent à la décomposition par 3, 4 ou 5. Pratique, le compositeur n'opère aucun mélange : les triolets (division par 3) sont confiés aux sopranos 1/4, alto 3, ténors 1/2 et basses 1/4, les figures régulières (division par 4) aux soprano 3, alto 2, ténor 4 et basse 3, les quintolets (division par 5) aux soprano 2, alto 1/4, ténor 3 et basse 2.

L'usage du point et la permutation des brèves et longues autorise la genèse de très diverses combinaisons, dont une douzaine de base.

C'est essentiellement par le maniement complexe des durées que le compositeur réussit à créer l'illusion paradoxale du statisme mouvant, brisant la rigidité du canon et favorisant la faible densité des agrégats.

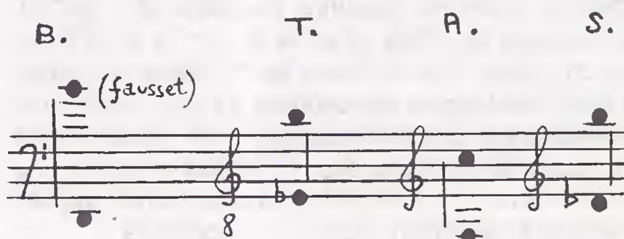
Les intensités

Le relevé des indications est parlant :
Ie Partie - pp sempre/ppp (Domine)
IIe Partie - pp sempre
IIIe Partie - pp sempre/morendo/pp (Domine)
IVe Partie - pp sempre/ppp/morendo/niente

Une seule exception, remarquable : le crescendo... ff, exigé des altos (mesures 95/99) sous "Lux perpetua"; encore le compositeur a-t-il demandé que ce crescendo soit seulement de nature à couvrir les voix des sopranos et ténors (p). Cette faiblesse délibérée de l'intensité ajoute à l'immatérialité du discours musical.

Les timbres

Les voix (solistes *ad libitum*) explorent la quasi totalité de leur registre, ainsi que le montre le tableau des ambitus (Exemple 5) :



A observer l'effort exigé des basses, la tendance des ténors vers l'aigu, celle des altos vers le grave et l'équilibre des sopranos. A noter également que seule la troisième partie réclame régulièrement tout l'effectif; la première est confiée aux voix féminines, la seconde aux voix masculines; dans la dernière, sopranos et ténors n'apparaissent qu'au début, au moment où ils sont couverts par le crescendo des altos, véritables protagonistes de cet épilogue, tandis que les basses ont pour principale fonction l'énoncé du *ré* et du *si* (voir Exemple 3, 4e conclusion). Dans l'ensemble, la fusion des timbres est remarquable, tant par le choix des registres que par l'établissement de liaisons entre les divers pupitres.

CONCLUSION

De tous les grands compositeurs contemporains parvenant actuellement en fin de carrière, Ligeti est probablement le plus accessible. Et de toutes ses oeuvres, ***Lux aeterna*** est certainement l'une des plus séduisantes. En usant de moyens très simples, le compositeur parvient à un résultat sonore d'une parfaite originalité, sans renoncer aux exigences formelles du discours musical d'aujourd'hui. En ce sens, ***Lux aeterna*** invite à la découverte de la création contemporaine sous son plus attrayant visage.

Gérard DENIZEAU

Figuralisme et symbolisme dans "Lux Aeterna"

Pour ce qui concerne le caractère religieux de l'œuvre, nous laisserons à Jane Maerilith le soin de citer un certain nombre de figuralismes exemplaires.

Gérard Denizeau

Une fois l'œuvre analysée, il importe de revenir au texte afin d'étudier sa relation avec la musique. Ce serait une grave erreur que de croire qu'un texte aussi intense se limite au rôle de simple support d'une démarche strictement technique. Cette courte étude se propose de dégager le caractère **religieux** de cette partition, en montrant que les choix ou procédés de Ligeti s'y justifient toujours en fonction de nécessités symboliques ou figuratives (1), et que *Lux Aeterna*, au sens le plus traditionnel du terme, est un **motet**.

Mes. 1 à 24 : Lux Aeterna.

- *pp* sempre : nuance générale évoquant la contemplation et l'immatérialité ;
- voix féminines (timbres aigus) : origine céleste de cette lumière, pureté;
- élargissement progressif du *fa* initial : irradiation de la lumière céleste ;
- *Lux* énoncé 3 fois : symbole trinitaire, origine divine de cette lumière ;
- *Lux Aeterna* répété 7 fois dans ce premier canon : chiffre sacré de la Création, origine divine de cette lumière ;
- fragment long : figuralisme du mot Aeterna ;
- subdivisions rythmiques par 3, 4 et 5 : plénitude spirituelle.

Mes. 24 à 37 : Luceat eis.

- *la* aigu : éclat, caractère essentiel et force spirituelle de cette lumière qui vient d'en haut ;
- entrée des ténors (donc doublure des altos à la même octave en leur donnant un timbre aigu) : mêmes symboles ;
- à terme, 12 voix (mes. 35) : chiffre sacré de l'apostolat, de la diffusion des volontés divines ;
- achèvement sur une note (mes. 37, ténor 2) : écho irradiant symbolique, passant de 12 à 1, soit l'apostolat réuni en une Eglise, un peuple ;
- suppression des lettres conclusives (cf. notes page 6 de la partition) : description d'*Aeterna* en refusant une conclusion aux termes employés.

Mes. 37 à 39 : Domine.

- basses : cri terrestre, humain (Domine est un vocatif) ;
- fausset : cri lancé vers le Ciel ;
- nuance *ppp* : fragilité humaine engendrant la supplication, humilité des croyants ;
- 3 voix (et non les 4 du pupitre) : symbole trinitaire de l'objet du cri ;
- 3 mesures de basses seules : même symbole ;
- homorythmie et contretemps : conviction et unanimité dans l'appel, prière ecclésiale dans la foi.

Mes. 39 à 61 : Cum sanctis tuis in aeternum.

- canon long : symbolise *Aeternum* ;
- canon occupant le tiers de l'œuvre (s'achève aux ténors p. 14) : symbole trinitaire évoquant *tuis* ;
- voix masculines : prière humaine, terrestre (référence aux Saints) ;
- entrée des basses à partir de *In Aeternum* (mes. 46) : insistance renouvelée sur ce mot, affirmation d'une foi certaine.

Mes. 61 à 79 : Requiem aeternam dona eis.

- 3 canons simultanés (soprani ; alti ; ténors-basses) ; accord-type de 3 sons (alti) ; 3 octaves (entre basses 3 et 4, et soprani, mes. 61) ; entrées sur un triolet (mes. 61) : accumulation de symboles trinitaires ; à noter que la 24[e] note du canon débutant mes. 39 (*sol* sur *quia*) est volontairement baissée d'une octave aux basses 3 et 4, afin d'obtenir cet ambitus de 3 octaves avec l'entrée des soprani ;
- les phrases d'alto, sur 3 notes, avec, dans chaque voix, 3 fois 3 notes plus une note : même symbole

trinitaire (3x3) d'une religion monothéiste (+1) ;
– le canon des soprani (même principe canonique, en longueur) : *aeternam* ;
– mes. 65, voix féminines, de bas en haut, les notes *sol, si bémol, do, ré, mi, fa dièse* (soit les 5e à 10e sons harmoniques de *do*) : hasard ou intention ? Si intention : élan de prière vers le Ciel (harmoniques ascendants), unité ecclésiale de la prière (démultiplication d'un seul son fondamental).

Mes. 80 à 88 : Domine.

– voix masculines (timbres graves) : cri terrestre (cf. mes. 37) ;
– une note (*mi*) à toutes les voix : unité ecclésiale de la prière ;
– entrées successives (basse 4 à ténor 1) : effet de lecture (et non d'audition) symbolisant le regard tourné vers le Ciel, le cri (vocatif) lancé vers le Ciel.

Mes. 89 à 91 : Domine.

– basses, 3 voix : mêmes symboles que mes. 37.

Mes. 90 à la fin aux alti : Et lux perpetua luceat eis.

– même principe canonique étiré en longueur : *perpetua.*

Mes. 94 à 102, ténors et soprani : Luceat eis.

– *si* aigu (cf. *la* aigu, mes. 24), timbres aigus : mêmes symboles, avec une certitude accrue (un ton plus haut) ;
– installation progressive de l'accord-type de 3 sons : symbole trinitaire évident du Dieu unique en trois personnes ;
– installation en descendant (*si-la-fa dièse*) : la lumière descend du Ciel ;
– alti mes. 101 : doublent ces 3 notes dans leur canon (notes 17 à 19 de ce canon ayant débuté mes. 90) ;
– *si* aigu des ténors (plus aigu que les parties d'alto) : description verticale terre-Ciel (prière humaine des alti, lumière céleste) ;
– l'unique nuance *ff* de toute l'œuvre (alti, mes. 96) : intensité de la supplication, immédiatement exaucée (installation de l'accord-type débute aussitôt, fin de la même mesure).

Mes. 101 à 109 aux basses : Luceat.

– longue tenue sur les notes *si-ré*, soit les 2 notes qui manquaient mélodiquement dans le canon initial (mes. 1) pour constituer un total chromatique : prière exaucée, état de béatitude (12 sons) ;
– entrée des basses : souligne une accumulation de symboles trinitaires (mes. 101) : les 3 autres groupes de voix présentent l'accord-type de 3 sons ;
– cette béatitude accomplie conduit lentement à l'état sublimé de la contemplation : le silence.

Mes. 110 à 114 aux soprani : Lu...

– *do* grave (unisson avec basse 1 qui confirme cette intention) : prière exaucée, la lumière est effectivement descendue ;
– mot inachevé (*Lu* de *Luceat*) : entrée dans l'Eternité.

Mes. 120 à 126 : silence.

– silence : symbole déjà expliqué ; perceptible à la lecture uniquement ;
– 7 mesures : chiffre symbolique de la Création.

Jane Maerilith

Notes

1 – Figuralisme : technique de composition qui vise à décrire musicalement un mot ou une image. Exemples : *perpétuel* ou *éternel* sont figurés par des notes ou phrases très longues ; ce qui est terrestre (en bas) est confié aux basses ou aux hommes (voix graves) ; ce qui est céleste (en haut) aux soprani ; etc...

2 – La Trinité : concept théologique catholique affirmant qu'un Dieu unique existe en trois personnes : Père, Fils, Saint-Esprit. D'où une symbolique forte (3 = Dieu) que l'on retrouvera souvent par la suite, en particulier dans l'accord-type (3 sons).

3 – Au début de la Bible, dans la Genèse, il est écrit que Dieu créa le ciel et la terre en 6 jours, et le 7e il se reposa. Ainsi, le chiffre 7 symbolise la Création (cf. les 7 jours de la semaine).

4 – Jésus s'est entouré de 12 apôtres, chargés ensuite de diffuser son enseignement et son Evangile (cf. les 12 mois de l'année, les 12 signes zodiacaux, etc...).

5 – Vocatif : 2e cas de la déclinaison latine, exprimant un appel ou une interpellation. Ainsi, *Dominus* (Seigneur) se dit *Domine* (vocatif) pour exprimer cette interpellation.

6 – Au sein d'une même Eglise, d'un même peuple religieux, tous les fidèles prient de la même façon, selon les mêmes rites, sur les mêmes textes, avec les mêmes gestes : c'est la prière ecclésiale (en Eglise).

7 – Les candidats qui ne comprendraient pas cette explication pourront s'adresser à leurs professeurs de physique : un son (dit fondamental) est constitué de la somme de sons plus aigus (dits harmoniques). Pythagore avait déjà découvert cette vérité scientifique !

BON DE COMMANDE

de cartes de visite à retourner à

Editions Charles Négiar
E. C. N.
23, rue Bénard, 75014 PARIS
Tél. : (1) 45.42.34.07 - Fax : (1) 45.43.28.74

cadeau 25 enveloppes

219 F T.T.C. 100 cartes en relief

Nom : |_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|

Prénom : |_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|

N° : |_|_|_|_| Rue : |_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|

Bâtiment : |_|_|_|_|_|_|_|_| Ville : |_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|

Code Postal : |_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_| Tél. : |_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|_|

Date et Signature :

Je joins à ce BON DE COMMANDE un chèque de 219 francs (port inclus) pour ma commande de 100 cartes de visite en relief sur véritable bristol (délais de 10 jours à titre indicatif).
***GRATUIT** : 25 enveloppes de cartes de visites (format 90 x 140)*

MON CHOIX DE CARACTERE

(pour le Nom, Adresse/Téléphone)

Entourer votre choix de caractère pour le Nom et l'Adresse/Téléphone

I	*Maurice Ravel*	A	*55, rue du Fbg Saint-Honoré, Bât. A, 75800 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07*
II	Frédéric Chopin	B	2, av. Matignon, Bât. A, 75008 PARIS - Tél. : (1) 45.42.34.07
III	MAURICE RAVEL	C	55, rue du Fbg Saint-Honoré, Bât. A, 75800 PARIS - Tél. : (1) 45.42.34.07
IV	Frédéric Chopin	D	2, av. Matignon, Bât. A, 75008 PARIS - Tél. : (1) 45.42.34.07

MON CHOIX DE FORMAT

format Américain ☐
50 x 90 m/m

format Européen ☐
80 x 128 m/m

MON CHOIX DE PRESENTATION

E ☐

F ☐

G ☐

"Comment remplir ce Bon de Commande"? Appelez éventuellement au : (1) 45.42.34.07

EDITIONS CHARLES NEGIAR

23, Rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Fax : 45.43.26.74

L'EDUCATION MUSICALE - **Analyses musicales disponibles** - Prix : 35 F par numéro
50 F par numéro double

+ 14 F de port par numéro

J.S. BACH
1er Concerto Brandebourgeois en Fa M. — nos 319/320
5e Concerto Brandebourgeois — nos 302/303
Cantate n° 4 — n° 316
Prélude et Fugue en Mi bémol M. de la IIIe c.u. — nos 319/320
Petit Prélude en Do M. — nos 319/320
Passacaille en Ut m. — nos 319/320
Toccata et Fugue en Ré mineur — nos 319/320
Concerto pour 4 clavecins — n° 351
2e Concerto Brandebourgeois — n° 355

L.V. BEETHOVEN
XVe quatuor op. 132 (1er mouvement) — nos 329/330
1er mouvement de la sonate 14 — n° 365

B. BARTOK
Quatuor n°4 — n° 341

G. BIZET
L'Arlésienne (suite n°1) — n° 365 et n° 352

H. BERLIOZ
Harold en Italie — n° 362 et n° 326
Les Troyens — nos 366/367
Béatrice et Bénédict — n° 376

BRAHMS
4e symphonie — n° 362

A. CAPLET
Conte fantastique — n° 352

J. CASTEREDE
Sonate alto-piano — n° 345

CORRETTE
XXVe Concerto comique — n° 381

CHABRIER
Joyeuse marche — n° 356

M.A. CHARPENTIER
Dies Irae — n° 345
Miserere — n° 346

E. CHAUSSON
Symphonie en Si Bémol — nos 336/337

F. CHOPIN
Polonaise n°5 "L'Héroïque" — n° 295
1re ballade en sol mineur — n° 361

COUPERIN
Les barricades mystérieuses — n° 365
Grande sonate en trio — n° 362

Cl. DEBUSSY ET G. FAURE
Mandoline — n° 308
Quatuor à cordes op. 10 — n° 364

DUTILLEUX
Première Symphonie — n° 386

M. DE FALLA
Nuits dans les Jardins d'Espagne — n° 315

C. FRANCK
Sonate piano, violon — Voir n° 322
Trio n°1 opus 1 en fa dièse — n° 372
Symphonie en ré mineur — n° 373

GERSHWIN
Rhapsody in blue — n° 368

J.GILLES
Requiem — nos 349/50

E.GRIEG
Danses norvégiennes — n° 344

G.F. HAENDEL
Le Messie (extrait) — n° 303
Water music — n° 323

HAYDN
Symphonie n°102 — n° 304
Quatuor l'Empereur — n° 342
Symphonie "La Surprise" — n° 364

HONEGGER
Pastorale d'été — n° 359

IBERT
Quatuor à cordes — n° 368

B. JOLAS
Stances — nos 349/50

LANCEN
Symphonie de Paris — n° 359

LALO
Concerto pour cello et orchestre en ré m. — n° 388
Symphonie espagnole — n° 388

M. LANDOWSKI
Symphonie Jean de la Peur — n° 305

C. LEFEBVRE
Vallée — n° 367

F. LISZT
Mazeppa — nos 329 à 333
Les Années de Pélerinage — nos 333 à 348
Jeux d'eau à la Villa d'Este — n° 361

F. MENDELSSOHN
Symphonie n° 4 en La M. — n° 307
Grotte de Fingal — n° 387

MESSIAEN
Trois petites liturgies de la présence divine — nos 389/390

MONTEVERDI
Le couronnement de Popée — n° 378

M. MOUSSORGSKY
Tableaux d'une exposition — n° 332

W. MOZART
Sérénade en Sol M. — n° 342
Symphonie en sol mineur K.550 — n° 364
Quintette pour clarinette — nos 369 à 370
Sonate en do majeur K.330 — n° 376
Menuet en so K1 — n° 377
Cavatine de Barbarina — n° 381
Concerto pour clarinette K.622 — n° 382
Fantaisie en ré mineur K.397 — n° 381
23e Concerto pour piano en La M. K.488 — nos 382/383
Grande Fantaisie en fa m. K.608 — n° 383

PALESTRINA
Stabat Mater — n° 385

PENDERECKI
Thrène — n° 363

J.C. PETIT
Jean de Florette — n° 366

G. PIERNE
Cydalise (1er suite d'orchestre) — nos 348-349/50

S. PROKOFIEV
Lieutenant Kijé — n° 302
Cendrillon — n° 337
IIIe Concerto pour piano en Ut Majeur — n° 308
7e Sonate pour piano — n° 384

PUCCINI
Messa di Gloria — n° 367

H. PURCELL
Didon et Enée (Acte III) — Voir n° 322

M. RAVEL
Sonatine pour piano, Jeux d'eau — n° 301
Contes de ma mère l'Oye — n° 324

RIMSKY-KORSAKOV
Le vol du Bourdon — n° 375

G. ROSSINI
L'Air de la Calomnie (Barbier de Séville) — n° 314

C. SAINT SAENS
Concerto pour violoncelle op. 33 — n° 332
La Danse macabre — n° 338

E. SATIE
Parade — Voir n° 322

Fr. SCHUBERT
Quatuor à cordes en Ré M. — n° 306
La Mort et la jeune fille — n° 328
La truite — n° 378

R. SCHUMANN
Scènes d'enfants op. 15 — n° 317

H. SCHUTZ
Cantionae Sacrae — n° 322

I. STRAVINSKY
Pétrouchka — n° 338

A. SZYMANOWSKI
Masques — nos 339/340

L. VIERNE
3e Symphonie pour orgue op. 28 — nos 339/340

VIVALDI
Le printemps — n° 363

R. WAGNER
Le Vaisseau Fantôme - Ouverture — n° 346

C.M. Von WEBER
L'invitation à la Valse — n° 333

Y. XENAKIS
Nuits — nos 325/326

Egalement disponibles les Fascicultes : Prix 55 F.

Fr. SCHUBERT - Trio n°2 en mi b. (2e et 4e suite) — n° 292
M. FALLA - 7 chansons populaires
O. MESSIAEN - Les oiseaux exotiques

W. MOZART - Adagio et Fugue en Ut M. pour quatuor à cordes — n° 302
G. VERDI - Extrait de "Otello"
A. JOLIVET - Second concerto pour trompette et orchestre

J.S. BACH - Cantate n°106 : Actus Tragicus — n° 312
F. POULENC - Sonate pour flûte et piano
Ch. PENDERECKI - Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima

PURCELL - Didon et Enée - Acte III (Ed. Novello) — n° 322
FRANCK - Sonate piano et violon; 1er et IVe mouvements
SATIE - Parade (Ed. Salabert)

Joseph HAYDN - Quatuor "L'Empereur", op.76, n°3 — n° 342
Gustav MAHLER - Extraits des "Knaben Wunderhorn Lieder"
Maurice RAVEL - Concerto en Sol

PERGOLESE - Stabat Mater — n° 352
BEETHOVEN - Sonate opus 109
XENAKIS - Nuits

A. BERG - Concerto à la mémoire d'un ange — n° 362
M. RAVEL - Don Quichotte à Dulcinée
M. DE FALLA -Nuits dans les jardins d'Espagne

MOZART - Quintette à cordes en sol mineur — n° 372
SCHUMANN - Dichterliebe
POULENC - Concerto champêtre

BEETHOVEN - 7e Symphonie en La M. op. 92 — n° 382
FAURE - 2e Sonate pour violoncelle et piano en sol mineur, opus 117
LIGETI - Lux Alterna pour chœur mixte à 16 voix

Cahier d'Analyses A. MUSSON : Prix 55 F.

J.S. BACH - 2e suite en Si mineur Magnificat
L.V. BEETHOVEN - 5e Concerto en Mi b majeur
9e Sonate en La, dite à Kreutzer
H. BERLIOZ - Le Carnaval Romain
J. BRAHMS - 3e Symphonie en Fa majeur
P. DUKAS - L'Apprenti Sorcier
L. MOZART - Concerto pour flûte et harpe
41e Symphonie "Jupiter"
F. SCHUBERT - Symphonie Inachevée
A. VIVALDI - Les Saisons
C.M. von WEBER - Le Freischutz (ouverture)

N° spécial "Révolution Française":
n° 357 - Prix 50 F

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal) établi au nom de l'EDUCATION MUSICALE C.C.P. 9.904.69. C PARIS

BAC 1993 - Port inclus : Fascicule 80 F - Cassette 90 F - Compact disc 152 F

Dépositaires du Fascicule BACCALAUREAT

PROVINCE (classer par ordre alphabétique de villes)

- **LIBRAIRIE MUSICALE**
  ROSSI
  50, rue Saint Laud
  49100 **ANGERS**
- **VERAN MUSIQUE**
  24, rue Royale
  74000 **ANNECY**
- **MUSIQUE GUR**
  26, Faubourg des Ancêtres
  B.P. 455
  90008 **BELFORT CEDEX**
- **CAPELLE MUSIQUE**
  17, avenue Clemenceau
  34500 **BEZIERS**
- **Librairie LIGNEROLLES**
  13-15, rue du Parlement Ste Catherine
  33000 **BORDEAUX**
- **PAROLES ET MUSIQUE**
  13, place Puy Paulin
  33000 **BORDEAUX**
- **PAUL CAPITAINE**
  33-35, rue d'Aiguillon
  29200 **BREST**
- **MUSIQUE BONNAVENTURE**
  2, rue Froide
  14300 **CAEN**
- **MUSAGETTE**
  5 bis, avenue Albert Sorel
  14000 **CAEN**
- **VANDEVILLE**
  18, rue Jean Bellegambe
  59503 **DOUAI**
- **ALLEGRO PARTITION**
  4, rue de la Monnaie
  59800 **LILLE**
- **FURET DU NORD**
  11-13, Place du Général de Gaulle
  59000 **LILLE**
- **BELLECOUR MUSIQUE**
  3, Place Bellecour
  69002 **LYON**
- **LE PAPIER MUSIQUE**
  25, Quai de Bondy
  69005 **LYON**
- **SCHERZO MUSIQUE**
  28, rue Robert Triger
  72000 **LE MANS**
- **OPUS 43 MUSIQUE**
  11, avenue Maréchal Foch
  43000 **LE PUY**
- **LA BOITE A MUSIQUE**
  2, rue Moustier
  13001 **MARSEILLE**
- **CASABIANCA MUSIQUE**
  5, rue Grignan
  13006 **MARSEILLE**
- **SCOTTO MUSIQUE**
  178-180, rue de Rome
  13006 **MARSEILLE**
- **BOUDET PIANO**
  65, rue de Lodi
  13006 **MARSEILLE**
- **BEMER MUSIQUE**
  11-13, rue des Clercs
  57000 **METZ**
- **LA CLE DE SOL**
  12-14, rue Viette
  MONTBELIARD
- **KIOSQUE A MUSIQUE**
  28, boulevard du Jeu de Paume
  34000 **MONTPELLIER**
- **MUSIQUE D'ORELLI**
  Place de la République
  68100 **MULHOUSE**
- **ARPEGES MUSIQUE**
  2, rue Piron
  44000 **NANTES**
- **MADREL MUSIQUE**
  29, rue de Lépante
  06000 **NICE**
- **DELRIEU Sté**
  45, avenue Jean Médecin
  06000 **NICE**
- **DELMAS MUSIQUE**
  86, avenue du Général de Gaulle
  66000 **PERPIGNAN**
- **ORFEO**
  30, rue de la Chaîne
  88000 **POITIERS**
- **DESCHAUX MUSIQUE**
  M. COMBES
  3, rue de la Visitation
  35000 **RENNES**
- **DUROS**
  10, rue Plelo
  35000 **RENNES**
- **DAMAMME MUSIQUE**
  3, rue Grand Pont
  76000 **ROUEN**
- **ART MUSICAL**
  15-19, Place Jean Jaurès
  42000 **SAINT-ETIENNE**
- **ALBAYNAC MUSIQUE**
  29, rue Antoine Durafour
  42100 **SAINT-ETIENNE**
- **ARPEGES**
  1, rue du Dôme
  67000 **STRASBOURG**
- **MUSISTRA**
  20, rue des Serruriers
  67000 **STRASBOURG**
- **ARGENCE SONS**
  12, rue Anatole France
  83000 **TOULON**
- **Maison BARON**
  19-25, rue Rémusat
  31000 **TOULOUSE**
- **L'ESTRO ARMONICO**
  33, rue Lavoisier
  37000 **TOURS**
- **LA BOITE A MUSIQUE**
  57, rue du Pont du Gät
  26000 **VALENCE**

PARIS (par arrondissements) et REGION PARISIENNE

- **LIBRAIRIE MUSICALE**
  68 bis, rue Réaumur
  75003 PARIS
- **LUXEMBOURG MUSIC**
  81, boulevard Saint Michel
  75005 PARIS
- **PUGNO**
  19, Quai des Grands Augustins
  75006 PARIS
- **HAMM**
  135-139, rue de Rennes
  75006 PARIS
- **LA FLUTE DE PAN**
  49, rue de Rome
  75008 PARIS
- **MADELEINE-MUSIQUE**
  34, rue Godot de Mauroy
  75009 PARIS
- **BOUVIER MUSIQUE**
  15, rue d'Abbeville
  75010 PARIS
- **L'EDUCATION MUSICALE**
  23, rue Bénard
  75014 PARIS
- **FALADO**
  Librairie Musicale
  6, rue Léopold Robert
  75014 PARIS
- **BOUTIQUE DU CONSERVATOIRE**
  38, rue du Vieux Versailles
  78000 VERSAILLES
- **MANUMUSIC**
  12, rue des Joueries
  78000 ST GERMAIN EN LAYE
- **LA CLE DE SOL**
  18, Place Pierre Goujon
  78200 MANTES LA JOLIE
- **DO DIESE**
  103, boulevard Jean Jaurès
  92100 BOULOGNE
- **MUSICALIA**
  14, rue de Puisaye
  95880 ENGHIEN LES BAINS

Le meilleur accueil sera réservé aux lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE

23, rue Bénard - Métro Alésia - Bus 58 - Tél. (1) 45.42.34.07 - Fax (1) 45.43.26.74

(1) 45.43.38.20